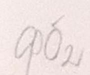
Нина Турцова

ЖЕНЩИНЫ-ИКОНОПИСЦЫ

Россия в Средние века и Новое время

Москва
БуксМАрт
2021



УДК 7.03
ББК 85.103(3)
Т86



Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований. Проект № 20-112-00243, не подлежит продаже



Т86 Турцова Н.М.
Женщины-иконописцы. Россия в Средние века и Новое время. — М.: БуксМАрт, 2021. — 512 с.: ил.

ISBN 978-5-907267-66-4

Книга является первой монографией, посвященной одному из самых неизученных пластов русской культуры — женскому иконописанию. Автор прослеживает его историю в контексте художественной и духовной жизни России, от истоков до начала советской эпохи. Выявлены причины и закономерности обращения россиянок к этому виду творчества, основные этапы становления и центры женского иконописания. Очерчены временные и географические границы его распространения, социальный и национальный состав мастериц. Особое внимание уделено чудотворным иконам женской кисти. Все это позволяет рассеять миф, глубоко укоренившийся в сознании русского общества, о противозаконности женского иконописания. В основе работы — огромный архивный и фактический материал, собранный автором в течение почти 30 лет. Ему уделено большое внимание: текст сопровождается обширными приложениями (материалы для словаря церковных художниц, женских иконописных мастерских; списки икон с надписями атрибуционного характера и чудотворных икон). Актуальность темы обусловлена основной проблематикой гуманитарных наук, стремящихся к всестороннему исследованию культуры и человека как ее творца и носителя.

Настоящая книга предназначена для ученых-гуманитариев, современных церковных художниц и широкого круга читателей.

Turtsova Nina
Women Icon Painters. Russia from the Middle Ages to the New Time. — M.: BooksMArt, 2021. —512 p.: ill.

This book is the first monograph that focuses on one of the least researched areas of Russian culture — icon painting done by women. The author traces its history in the context of Russian art and spiritual life, from its origins to the beginning of the Soviet era, and discusses the causes that led Russian women to practice this art, its characteristic features, major time periods, and art centers. The book also explores the geography and timeline of icon painting done by women as well as the national and social background of women painters. A special attention is given to wonder-working icons. This new information dispels the myth of illegitimacy of icon painting by women which has been deeply rooted in Russian society. The book is based on a large volume of archival and factual material which was collected by the author throughout the course of almost thirty years. This material is given a thorough representation in extensive supplements (biographical data for the dictionary of church women artists, women's icon painting workshops, lists of signed and wonder-working icons, etc.). The importance of the subject of the book lies in its innate connection with the main area of interest of the humanities — a comprehensive study of culture and of the human being as its creator and conveyor.

The book is written for scholars in the field of the humanities, contemporary women artists, and the general public.

УДК 7.03
ББК 85.103(3)

ISBN 978-5-907267-66-4

Введение

В истории культуры всегда существовали явления, удивлявшие и восхищавшие одних, но для большинства современников остававшиеся привычными и естественными, а потому малопримечательными. И, как следствие, после коренных преобразований духовной жизни общества, они практически предавались забвению. Тем не менее без изучения подобного рода реалий невозможно осознать всю глубину и своеобразие не только определенного времени, но и всей многовековой культуры народа. Нередко именно они служили отражением традиций, отмечали важные вехи духовного развития общества. К числу таковых относится женское иконописание досоветской России, истоки которого скрывают тени столетий.

Последние десятилетия, актуализировавшие необходимость всестороннего исследования культуры и ее творца, человека, вновь оживили интерес к так называемому «женскому вопросу», поднятому учеными почти двести лет назад. Много серьезных работ написано о традиционных ремеслах россиянок, их роли в духовной жизни отечества, науке и образовании[1]. На этом фоне особенно примечательно полное отсутствие фундаментальных исследований, посвященных истории женского иконописания. В наше время немало художниц, работающих на родине и за рубежом, избрали делом своей жизни профессию иконописца. Это явление зачастую рассматривается как совершенно новое, не имеющее исторических корней. Немногие знают или догадываются, что не одно столетие минуло с тех пор, как русские женщины обратились к данному виду искусства. Подмена же забытого прошлого явлением XX столетия оправдана: в общественном сознании и трудах ученых-гуманитариев конца XIX — начала XXI в. существуют два взаимоисключающих мнения. Выразители первого, превалирующего, считают, что иконопись — занятие чисто мужское, ссылаясь на некий правительственный указ, якобы запрещающий женщинам писать образа[2]. Выразители другой точки зрения, словно не замечая предыдущих, приводят конкретные данные и высказывают предположения об обращении россиянок к этому виду творчества или, во всяком случае, о его изучении ими в XIX в. Только Д.В. Цветаев, А.И. Успенский и ряд краеведов относили это явление к XVI, XVII вв., но, к сожалению, без какой-либо ссылки на первоисточники[3]. Правда, все приведенные ими разновременные и разрозненные факты, касающиеся отдельных лиц, мастерских, не дают представления о масштабах женского иконописания в России. Очевидно, поэтому такие свидетельства остались вне поля зрения большинства.

Предлагаемая к прочтению книга ставит своей задачей восполнить существующий пробел и хотя бы отчасти воссоздать картину женского иконописания в контексте сложных процессов художественной жизни России от Средневековья по начало XX столетия[4]. На обозначенном огромном временном отрезке российской истории оно имело свои внутренние рубежи, установление которых находилось в прямой зависимости от глобальных перемен в жизни отечества. Менялось общество, его мировоззрение, взгляды на церковное искусство. С середины XVII в. отечественная иконопись переживала противоречивый и сложный период «поисков истины». Более или менее удачные попытки возродить традиционную русскую икону неоднократно предпринимались в XIX столетии. Тем не менее понадобилось немало времени, чтобы вновь понять, оценить глубину и выразительность древнерусского искусства. В итоге историю сосуществования иконописи и живописи в России можно кратко обозначить как путь от иконы к картине и обратно, от картины к иконе.

Переоценка взглядов коснулась и прекрасной половины рода человеческого — на смену средневековому идеалу женщины-затворницы русская история явила образ светской женщины, которой постепенно стали доступны многие сферы жизни общества. Со временем возросло значение деятельности женщин в духовной жизни и делах Церкви.

Ремесло изографов принадлежало к числу профессий общественного служения, поэтому общество предъявляло к ним высокие требования. Эти требования описывались в старинных церковных трактатах, пособиях для иконописцев XVI–XVIII столетий и закреплялись церковными и государственными постановлениями[5]. Все эти многочисленные наказы, наставления, заветы в конечном итоге сводятся к трем основным качествам: добродетельность, специальное образование, высокое мастерство. Если церковный художник не обладал хотя бы одним из них, наличие двух других не служило ему оправданием. Талант без последовательного постижения тайн изографства (непременно под руководством зрелого мастера «чистого жития») мало что значил. Так же, как и старания человека, высоконравственного, сведущего в канонах иконописи, но не получившего дар художества от Бога. Таковым рекомендовалось избрать себе иное рукоделие, ибо «не всемъ человеком иконописцем быти, многа бо различна рукодействия подарована быша от Бога, ими же члвком препитатися и живым быти, и кроме иконного писма»[6]. Поэтому три основных раздела настоящей книги получили наименования в соответствии с главными достоинствами личности совершенного мастера-иконописца. Каждый раздел включает несколько глав, посвященных рассмотрению (в хронологическом порядке) различных проблем.

Раздел первый. Добродетельность. Решение поставленных здесь наиболее сложных задач базируется на исторических материалах, касающихся социального статуса женщин, разделения труда по гендерному принципу, значения иконы и других священных предметов в жизни христиан, признания Церковью чудотворности икон женской кисти и пр. Цели раздела — показать степень соответствия идеалу изографа жен, посвятивших себя образотворчеству, продемонстрировать мотивацию выбора ремесла иконописца представительницами разных сословий и естественность их «вхождения» в мир мужских профессий.

Раздел второй. Образование. В его главах охарактеризованы возможности личностного и профессионального роста, освоения женщинами искусства иконописания вне домашней мастерской. В числе таковых рассмотрены вероятность получения образования в иконописных школах-мастерских женских и мужских монастырей, в различных светских институциях и учреждениях Духовного ведомства (женских и совместного обучения) и пр., покровительство государства и Церкви женам-иконописцам.

Раздел третий. Мастерство. Задачи раздела — проанализировать развитие различных центров женского изографского мастерства при монастырях, выделить крупнейшие мастерские, объяснить причины их успеха, охарактеризовать развитие монашеского женского иконописания в старинных русских городах, оценить роль женщин-иконописцев (монахинь и мирянок) в деле апостольского служения Русской православной церкви на территории Российской империи и за рубежом, описать участие женских иконописных мастерских и самостоятельно работающих иконописиц в выставках XIX — начала XX в. (отечественных и зарубежных) как закономерный итог развития рассматриваемого явления.

Настоящая работа — первое в своем роде исследование. Это сделало необходимым уделить большое внимание историческим свидетельствам: составить и включить в книгу целый ряд объемных приложений.

Основой для решения поставленных задач явился огромный фактологический материал, собранный мной в течение тридцати лет. Это ранее неизвестные или малоизвестные документальные и изобразительные источники (архивы монастырей, городов, различных учебных учреждений, мемуары, описания храмов и монастырей, иконы, старинные фотографии и пр.). Множество свидетельств о работах женщин-иконописцев содержится в краеведческой литературе, изданиях периодической печати XIX — начала XX в. Кроме того, редкие, но очень

важные данные встречаются в современных каталогах музейных собраний и выставок, словарях иконописцев, немногих статьях, монографиях[7].

Введение в научный оборот значительного числа новых или малоизвестных мастерских, произведений иконописи, имен иконописиц позволяет не только составить представление о рассматриваемом явлении, увидеть ряд вопросов истории русского иконописания в новом свете, облегчить проблему атрибуции памятников, но и расширяет возможности дальнейших исследований малоизученной церковной живописи и иконописи XVIII — начала XX столетия.

Настоящая книга не могла бы появиться без добрых советов друзей и коллег — О.В. Калугиной, Н.Н. Шумских, О.А. Кривдиной, Е.В. Догадаевой, Р.И. Дашкиной, О.В. Губаревой, доцента Окаямского университета Мититаки Судзуки.

Искренне благодарю сотрудников архивов, музеев и библиотек, где была проведена основная работа с источниками, прежде всего отдела рукописей и научной библиотеки Государственного Русского музея, Российского государственного исторического архива, Научной библиотеки Российской академии художеств, Центрального государственного архива С.-Петербурга, Российской национальной библиотеки, Российского государственного архива древних актов, Центрального исторического архива г. Москвы, Государственного архива Архангельской области, Государственного архива Ярославской области, Государственного архива Новгородской области. Выражаю признательность Американскому совету научных сообществ, при поддержке которого была собрана значительная часть источников, использованных в моей книге.

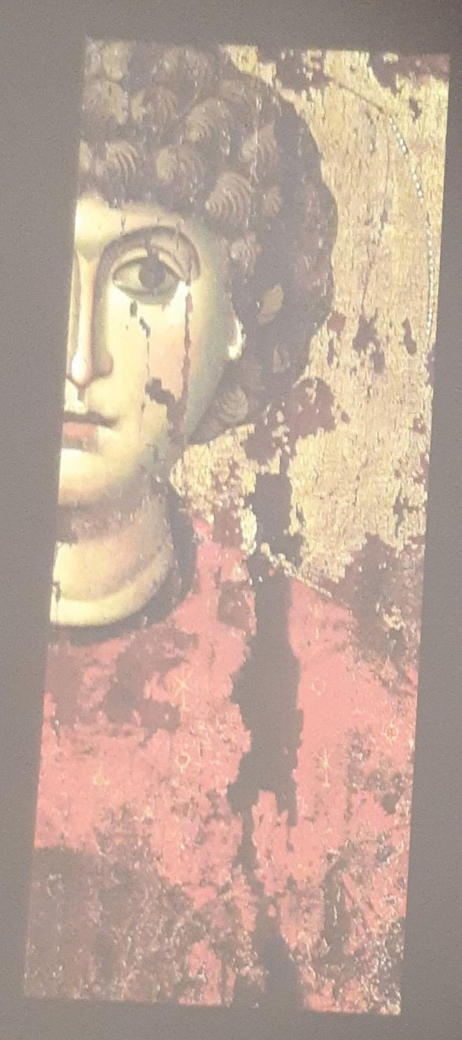
Моя особая благодарность О.Ф. Фомичевой, Л.Е. Благовой, В.А. Литвину, Г.А. Кузнецову, оказывавшим техническую поддержку.

Примечания

1. Интерес к творчеству женщин, в первую очередь современному, отражает выставочная и научная деятельность XXI в. В отличие от 1960–1980-х гг., когда в основном изучалась история женских традиционных ремесел, а на выставках экспонировались в первую очередь произведения вышивки и древнерусского лицевого шитья, в последние десятилетия проводились выставки, знакомящие с творчеством женщин — живописцев, графиков, скульпторов («Амазонки Авангарда», 1999–2001, Берлин — Лондон — Венеция — Бильбао — Нью-Йорк — Москва; «Женский взгляд. Графика XVIII–XX веков», 2001, Москва; «Искусство женского рода. Женщины-художницы XV–XX вв.», 2002, Москва, и пр.). Не остались без внимания и труды некоторых женщин-иконописцев XX столетия. В Москве прошли выставки работ первой японской иконописицы, реставратора Рин Ямаситы (Ирина Ямасита; 1857–1939), обучавшейся ремеслу иконописи в С.-Петербурге (2002), монахини Иоанны (Ю.Н. Рейтлингер; 1898–1988) (2001), сопровождавшиеся рядом публикаций. В 1990-х гг. вышел целый ряд исследований, посвященных иконописице, реставратору и теоретику монахине Иулиании (в миру М.Н. Соколова; 1899–1981). В 2016–2017 гг. галерея «Царская башня» и Содружество «Артос» организовали выставку церковного творчества «Нежная кисть», представившую работы современных иконописиц России, Сербии, Израиля.
2. Несомненно, противники женского иконописания имеют в виду указ 1707 г. Текст указа опубликован в кн.: *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 1 (1722). 1879. Приложения. Стлб. CCXLIX–CCL; *Покровский 1901.* С. 34; *Покровский 1910.* С. 315.
3. См.: *Цветаев 1890.* С. 440–441; *Успенский 1906.* С. 56; *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 1. 1913. С. 24.
4. Предварительно история женского иконописания кратко обрисована в моих ранних работах. — См.: *Турцова Н.М.* Феномен женского иконописания в контексте русской культуры XVII — начала XX века // Диалог отечественных светской и церковной образовательных традиций : материалы Покр. пед. чтений (12–14 окт. 2000 г.). СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2001. С. 43–50; *Turtsova N.M.* Naiset ikonimaalareina Venajalla // Ikonimaalari: teemana Naispyhät. 2010. № 1. P. 8–14. В 2004 г. мной была написана книга «Женское иконописание XVII–XX вв.», поддержанная Американским советом научных сообществ. Однако издать ее не удалось, и со временем книга устарела.
5. См.: XVI век: *Максим Грек*; Стоглав 1551 г.: *Стоглав*; XVII век: *Евфимий Чудовской.* Вопросы и ответы по русской иконописи (XVII в.) // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : антология. М.: Прогресс, 1993. С. 49–55; *Симон Ушаков*; и ряд др.
6. *Стоглав.* С. 99.
7. См.: *Данченко, Красилин 1994; Кольцова 1998; Косцова, Побединская 1990; Макеева 1991; Уральская икона; Кызласова 2013; Мохова 2009; Полякова 2015; Турцова 2001; Турцова 2003; Turtsova 2010.*

Раздел I

ДОБРОДЕТЕЛЬНОСТЬ



С принятием христианства как государственной религии Древняя Русь получила стройную систему, регламентировавшую все стороны жизни и подразумевавшую особое понимание нравственности. Согласно этой системе, добродетельность христианина заключается в живой связи с Богом, в принятии Его слов, в послушании Его воле, искреннем постоянном стремлении к Нему[1]. Христианское учение утвердило всеобщее равенство: «Нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужеского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе» (Гал. 3:28). Оно обогатило древнюю этику, в основе которой лежали мудрость, мужество, воздержание, справедливость, такими тремя богословскими добродетелями, как вера, надежда, любовь.

Разумеется, каждый христианин, независимо от пола и возраста, должен был вести праведный образ жизни, но к нравственным качествам иконописца общество относилось особенно строго. Ведь через его произведения, воплощавшие догматы христианства, мир достигал молитвенного единения с Богом. Поэтому старинные трактаты уделяли столь большое внимание моральным принципам. Приступая к работе, изограф выдерживал суровый пост, молился. Каждый этап создания иконы сопровождался священными обрядами[2]. Также и в обыденное время изограф должен был являться образцом христианина — вести праведный образ жизни, блюсти чистоту помыслов, дабы внушать уважение не столько к себе, сколько к честному мастерству творения образов: «Подобает убо изъграфом, рекше иконописцам, чистительным быти, житием духовным жити и благими нравы, смирением же и кротостию украшатися и о всем благое гонити, а не сквернословцем, ни кощунником, ни блудником, ни пияницам, ни клеветником...»[3]. Социальный статус изографов официально не определен, однако в ряде авторитетных источников они именуются служителями Церкви, причетниками, что соответствовало младшим духовным чинам. Так, в «грамоте трех патриархов» говорится: «...Искуснейшие иконописцы особными почитати честьми... зане же бо иконный писатель есть служитель Церкве и сказатель всякия священные и мирския истории и дела вяще писарства»[4]. Во всех случаях указывается, что почестей заслуживают художники достойного жития и дарования, но нигде не говорится, какого пола должен быть изограф, что было продиктовано особыми обстоятельствами.

Глава 1

ПЕРВЫЕ СВЕДЕНИЯ О ЖЕНЩИНАХ-ИКОНОПИСЦАХ. ФАКТЫ И ВЕРСИИ

Многочисленные источники свидетельствуют о том, что занятие художественными ремеслами считалось делом богоугодным. Добрая репутация женщины с древнейших времен зависела от ее прилежания: должна «все рукоделие знать. <...> ...А ложилася бы [спать] всегда от рукоделия, молебную совершив, так же бы слуг учила...»[1] Такие «умения» отмечались и в числе подвигов святых жен. Однако в письменных источниках вплоть до XVII века, внесшего ряд серьезных изменений в устоявшийся уклад жизни, нет прямых указаний на то, что русские жены писали иконы красками на дереве. В чем же причина столь разительного различия между «молчанием» Средневековья и обилием сведений о женском иконописании в позднейшее время? Прежде всего в том, на что неоднократно указывали все исследователи быта древнерусской женщины: сохранившиеся свидетельства отражают его крайне скупо. Так, полного перечня ремесел, которыми в старину владели жены и девы, нигде не приводится. В летописях и сказаниях упоминаются только основные, и то не слишком часто: шитье (вышивка), прядение, низанье жемчуга, шитье одежды, переписывание книг. Относительно же обучения женщин иным «полезным рукоделиям» приходится только догадываться. В русском языке XI–XVII веков термин «рукоделие» и родственные ему понятия «рукодействие», «рукодейство» означали не только традиционные художественные женские ремесла, — они служили наименованием любого выполненного вручную труда, от хирургических операций до иконописания[2]. В Стоглаве (1551) изографское искусство часто именуется рукодействием или рукоделием: «...аще которому [ученику] открыет Богъ таковое рукоделие [иконного письма], и приведет того мастеръ к святителю...»[3] Примечательно, что в авторских подписях мужчин-иконописцев этот термин встречается крайне редко[4]. Что же касается женщин, то анализ многочисленных источников показал: определения «иконописание», «живопись» и «рукоделие» использовались как равноценные. И такое положение сохранялось вплоть до конца XIX в. Правда, в это время последний термин означал уже не всякую ручную работу, а только ту, которая имела непосредственное отношение к какому-либо виду художественного творчества. Архивные материалы различных обителей показывают также, что «рукодельная мастерская» могла объединять не только вышивальщиц, швей, но и иконописиц и живописиц (так именовали сестер, писавших иконы масляными красками)[5]. Это дает основание предполагать, что женская иконопись могла существовать в Древней Руси (под видом «рукоделия»), но не имела широкого распространения. Прежде чем объяснить причины и обстоятельства ее возникновения, напомнить о гендерном равенстве в деле создания убранства церкви, рассмотрим ряд важных вопросов: положение женщин в обществе, особую роль икон в культуре православия, специфику распределения труда между мужчинами и женщинами. В первом параграфе я намеренно не буду затрагивать основной аргумент противников женского иконописания (указ от 13 февраля 1707), поскольку, как будет пояснено в дальнейшем, таковым аргументом он не является.

§ 1
Существовал ли запрет на женское иконописание?

Профессии общественного служения являлись в старину на Руси уделом мужчин. Их дела и поступки, направленные на благо государства и Церкви, служили показателями нравственности. Похожим образом оценивалась и женская добродетель, но она виделась несколько иначе. Утверждая в основных своих трактатах принципиальное равенство полов, христианство тем не менее представляет двойственность положения женщины. Являясь матерью всех живущих, она «торжествует над смертью, обеспечивая непрерывность рода человеческого»[6]. Жена дает начало общественной жизни, воспитывает для нее сыновей, но ее собственное влияние здесь ограничено: «Жены ваши в церквах да молчат» (1 Кор 14:34). Древней Руси известны имена женщин-правительниц, духовных наставниц, но таковых немного. Роль публичного учителя неприемлема для женщины средневековой Руси, такое поведение несовместимо с ее моральным обликом, основными украшениями которого служили смирение и послушание, скромность и молчание.

В миру жена служит не только Богу, но и мужу[7], пребывая в монастыре, она не может удостоиться сана выше, чем игуменья. Правила добродетельного поведения прекрасного пола вели и к ограничениям участия женщин в обиходной культуре Церкви. Чин диаконисс исчезает в XII в., служить при храме, к примеру просвирнями, дозволялось лишь женам преклонного возраста. Однако было бы ошибочным видеть в данных фактах нарушение принципа равенства полов. Христианство возлагало на женщину слишком важную задачу — она ответственна за подрастающее поколение и сохранение домашнего очага. Активное участие в церковной жизни мешало бы выполнению этого предназначения. Исключение составляли только «матёрые вдовы», то есть вдовы, имевшие сыновей. Такие женщины, в силу обстоятельств становившиеся главой семьи, во все времена пользовались наибольшей свободой. Они могли самостоятельно распоряжаться имуществом покойных супругов, управлять княжеством, а то и целым государством, присутствовать на заседаниях боярской думы и пр.

Нормы христианской морали ограничивали поведение, особенно в храме, не только женщин, но мужчин. Соблазн отвлечься от своих обязанностей и молитвенного сосредоточения был вероятен для представителей обоих полов, поэтому со временем на Руси укоренился ряд обычаев, собственных и заимствованных, которые препятствовали возникновению подобных ситуаций. В храмах жены не могли молиться рядом с мужьями (им отводилось особое место — в левой части храма). Соборное определение 1504 г. запретило объединять женские и мужские монашеские общины в одном монастыре[8]. Уставы игумена Иосифа Волоколамского (Волоцкого) и Евфросина Псковского содержат пункты, согласно которым женщинам вообще возбранялось посещать их обители, по примеру монастырей Афона, ряд других ограничивал их визиты до одного-двух раз в год[9]. Согласно указу Святейшего правительствующего синода от декабря 1722 г. предписывалось женские монастыри затворить, по примеру Успенского в Александровской слободе, монахиням запрещалось покидать стены своего уединения даже для сбора пожертвований в городах. Позднее сестрам общин и необщежительных монастырей, которые сами должны были добывать себе пропитание, не рекомендовалось привлекать к своим работам мужчин[10].

Подобного рода ограничения, повторяю, касались обоих полов. Однако образ изначальной «греховности» жен, запечатленный в произведениях византийской литературы и созвучный представлениям языческой Руси о неоднозначности женской природы, в немалой степени способствовал формированию противоречивого отношения древнерусского общества к женщине. Одни видели в ней отражение спасительницы Девы Марии, а другие, которых было большинство, — искусительницы Евы. Показателен фрагмент диалога XII в., часто

приводимый историками. Новгородский математик Кирик спрашивал епископа Нифонта: «Если случится, что женский платок будет вшит в платье священническое, то можно ли священнику служить в этом платье?» Нифонт отвечал: «Можно! — разве женщина погана?»[11]

Восприятие монашеского идеала как единственного пути спасения для женщины, живущей в иноческом уединении или в миру, его постепенное распространение также способствовали «затвору» женщин в тереме и отторжению большинства из них от общественной жизни на целые столетия.

Однако это лишь усиливало религиозность россиянок, укрепляло связь с Церковью. Но если жена не могла постоянно находиться в храме, чем же она могла послужить Богу, кроме участия в богослужениях? Разумеется, своими трудами, дабы украсить дом Божий. Сохранилось множество свидетельств этого начиная с первых веков русского христианства. Прежде чем напомнить о них, коснемся вопроса почитания образов, написанных красками на дереве, и тех творений рук человеческих, которые на определенном этапе были равноценны произведениям иконописцев.



Царские мастера. Образ херувима на занавеси скинии Завета. Миниатюра. Лицевой летописный свод (Музейный сборник). 1568–1576. Москва. ГИМ

Культ икон в православии имел и имеет колоссальное значение, ибо иконе принадлежит особенно значимое место в символике храма. Она является свидетельством истинного воплощения Сына Божия, полным соответствием Священному Писанию[12]. Трудами многих поколений богословов и иконописцев, путем озарений, исканий, изучения духовного опыта великих подвижников для священных изображений был выработан особый специфический язык символов и образов — иконопись. По замечанию Н.П. Кондакова, «на долю икон, писанных на дереве, почти исключительно выпадает и выпадало всегда и повсеместно — быть носительницами таинственной чудотворной силы»[13]. Видимо, поэтому именно такие изображения чаще всего играли главную роль в убранстве храмов и со временем составили один из основополагающих феноменов национальной духовной культуры. Но всегда ли так было? Ведь очевидная сила воздействия образа в красках, выдвинувшая его на первый план, не сразу была оценена. Крайне важно помнить, что является иконой. Ею следует считать любое священное изображение, независимо от техники исполнения, использованных материалов и месторасположения. Формированию этого определения предшествовали многовековые споры. Наконец, в 787 г. на VII Вселенском соборе Отцы Церкви решили: «...определяем, чтобы святые и честные иконы предлагались [для поклонения]... будут ли они написаны красками, или сделаны из мозаики, или какого-либо другого вещества, и будут ли находиться в св. церквах Божиих на освященных сосудах и одеждах, на стенах и на дощечках, или в домах и при дорогах...»[14] Такое понимание образа приводится практически во всех иконописных подлинниках, в том числе и русских. Ему следовали как византийцы, так и русичи: ссылаясь на Ветхий Завет, они указывали, что первые священные образы, украшавшие скинию царя Давида, были созданы из золота, дерева и вышиты на шелке. На рубеже XV–XVI вв. русскому богослову Иосифу Волоцкому даже приходилось доказывать, что иконы на дереве столь же бесценны, как и выполненные в технике шитья (вышитые на ткани), хотя о них и не говорится в Священном Писании[15].

Целый ряд широко известных исторических фактов свидетельствует о том, что икона была не единственным высокочтимым предметом. Почиталась также вся церковная утварь, в частности сосуды для священных ритуалов и книги, к которым у человека Древней Руси было особое отношение.



Монахиня бенедиктинского ордена. Крещение. Миниатюра. «Псалтырь Кларики (Кларицii)». 1175 – начало XIII в. Германия. Художественный музей Уолтерса, Балтимор (США)



Монахиня бенедиктинского ордена. Инициал. Предполагаемый автопортрет художницы. Миниатюра. «Псалтырь Кларики (Кларицii)». 1175 – начало XIII в. Германия. Художественный музей Уолтерса, Балтимор (США)

В идеале книга и икона – не столько предметы, сколько духовные ориентиры, руководители и «врачеватели» человека, его неотчуждаемое имущество (их нельзя было просто купить или продать, они обменивались на деньги). Работа золотошвеи, иконописца, писца принадлежала к разряду благих дел, считалась нравственной заслугой. Об этом писал и прп. Иосиф Волоцкий, утверждая равноценность трудов вышивальщика, изографа и писца: «И вышивальщик, и живописец одно дело делают, и если оба они искусны, то и нет между ними различия. <...> Как словописец в Евангелии, так живописец в иконе на доске изображает и передает Церкви плотское смотрение Христово: что Евангелие словом повествует, то живопись делом исполняет»[16]. Эти работы невозможно было выполнять «без чистоты помысла», сопровождая ритуалами (чтение молитв, омовение рук и пр.). Выявляется и сходство в определении трудового процесса мастеров: «пишу икону», «пишу книгу». Писцом, писателем могли называть и иконописца, и духовного писателя, и писаря, переписывавшего священные рукописи. В средневековой Руси книга представлялась как «малый мир», микрокосм, подобно храму и человеку. «Связь между космосом и буквой, словом, текстом оказалась объектом самого пристального внимания... настаивали на тождестве слова и обозначаемого им явления»[17]. Сами буквы духовных книг считались сакральными. В Древней Руси своя иерархия существовала как среди книг (на первом месте находились душеполезные книги – Священное Писание, а затем Священное Предание – сочинения Отцов и Учителей Церкви), так и среди икон (главными были образы Спасителя и Богородицы). Произведения писца, золотошвеи и иконописца, за редкими исключениями, были анонимны; полагали, что имя мастера, начертанное на его работе, может умалить значение почитаемого предмета.

Тем не менее некоторые сведения об участии женщин в создании таких предметов сохранились. Если бы существовал указ, запрещавший женщинам писать иконы, то в первую очередь им бы запретили переписывать боговдохновенные книги. Однако уже в XII в. при Софийском соборе г. Полоцка действовал скрипторий, где этой работой занимались инокини. Он был основан одной из самых образованных женщин Древней Руси – св. прп. Евфросинией, княжной Полоцкой (1101–1173). Как следует из ее жития, она начала свою духовную жизнь с копирования книг, чему обучала других жен, покинувших мир ради слу-

жения Богу[18]. Такие рукописи часто украшались миниатюрными священными образами или сценами. Как правило, в Средние века труд переписчика и иллюстратора брал на себя один и тот же мастер или мастера. Книги работы св. Евфросинии и ее помощниц неизвестны. Но Древняя Русь не была закрытым государством, поэтому в качестве примера можно упомянуть работу их младших современниц из Германии, хранящуюся в Художественном музее Уолтерса (Балтимор, США). Это иллюминированная «Псалтырь Кларики (Кларицiи)», написанная монахинями бенедиктинского ордена в аббатстве Свв. Ульриха и Афры в Аугсбурге в 1175 г. — начале XIII в. Исследователи полагают, что над ее иллюстрациями трудились четыре художницы. Имя одной предположительно установлено, оно и используется в наименовании книги. Традиция богоугодного дела, переписывания женщинами духовных книг на Руси, видимо, не прерывалась. Об этом говорят следующие факты: в XVII столетии многие представительницы царствующего дома Романовых также занимались переписыванием священных книг; этим же делом и исполнением миниатюр и орнаментов занимались жены-старообрядки.

Следующий аргумент против существования запрета женского изографства — это тесное родство иконописания и золотошвейного искусства. Последнее столь же долго, как и иконопись, было искусством безымянным. До конца XIV века мы не знаем конкретных имен вышивальщиц, кроме двух, на которых указывал В.Н. Татищев, — Анны Всеволодовны, внучки Ярослава Мудрого, жившей в XI веке, и Анны, супруги киевского князя Рюрика Ростиславича[19].

Для произведений лицевого шитья использовались почти такие же прориси, что и для икон[20]. Что касается «учительной» функции иконы, то, как известно, высоко ценимые на Руси шитые иконы, пелены нередко являлись, как и другие виды культового искусства, «книгой для неграмотных». Языком символов и метафор они рассказывали о событиях сакральной истории. Роль произведений, созданных золотошвеями, не ограничивалась украшением храмов и религиозных процессий. Шитые иконы и иконостасы наряду с образами, написанными на дереве, сопровождали людей в дальних странствиях, во время военных походов, при проведении общественно-политических церемоний.

Таким образом, очевидно, что послужить своим искусством Церкви никому не возбранялось, и этот вид служения рассматривался не в контексте общественной деятельности или реального быта Церкви, а в плане веры — «Святой Дух не знает различия полов». Женщина может пророчествовать, а значит, находиться в живой связи с Богом. Поэтому невозможно усмотреть противоестественности в создании женами произведений, несших огромную символическую нагрузку и служивших неотъемлемой частью церковного ансамбля. Проблемы заключались в других обстоятельствах. Первое — то, что для древнерусских женщин были неприемлемы некоторые особенности жизни мужчин-иконописцев, которым, порой, приходилось подолгу странствовать в поисках и при выполнении больших заказов (росписи стен храма, создание образов для целых иконостасов). Как правило, только такого уровня иконописные работы и имена их исполнителей фиксировались в летописях и сказаниях. Упоминания авторов отдельных небольших икон, написать которые можно было, не покидая домашнюю мастерскую, единичны. Древнерусская литература крайне редко изображает жену путешествующей, если она и оставляла свой дом, то для посещения родственников, молитвы в храме, редких паломничеств по монастырям. Ее труд ограничивался работами, которые можно было выполнять, не покидая семейного очага, — переписка книг, вышивка таких жертв не требовали. Освоение женских искусств всегда было не только житейской необходимостью, но и духовной. Так, со времен язычества считалось, что украшение узорами ворота, рукавов, подола одежды служит защитой от нечистых духов. В христианский период шитье золотом и шелками церковных пелен, икон, церковных облачений, служивших благолепию храмов, давало женщинам возможность выразить свою любовь и благодарность Богу и Церкви. Золотошвейные мастерские были во многих домах состоятельных людей Руси, особенно славились великокняжеские, позднее царские, мастерицы. Уже с XII в. известны случаи вывоза русского шитья в другие страны. Недаром

посещавшие Россию иностранцы отмечали: «Лучшее, что умеет здесь женщина, это хорошо шить и прекрасно вышивать шелком и золотом»[21].

Следующей причиной, по которой иконопись не стала типичным женским рукоделием, была традиция разделения труда между полами. Последняя возникла не в христианский период Руси, а имела более глубокие корни. В старину существовали обряды, свидетельствующие о том, что человека с младенчества готовили к конкретному роду занятий. Когда в славянской семье появлялся мальчик, рядом с ним клали инструменты, чтобы вырос умельцем, а возле новорожденной девочки располагали пучки льна — символ женских рукоделий[22]. Известен целый ряд профессий, которые по своей природе не должны были иметь каких-либо ограничений. Однако в силу ряда исторических обстоятельств они воспринимались чисто мужскими или исключительно женскими. Согласно христианским представлениям, все мужчины должны уподобляться Христу. Спаситель почитался великим художником, создавшим свои нерукотворные образы, которые служили изводами для многочисленных икон. Идеалом женщин почиталась Богородица, и предметы их творчества (прядения, искусства шитья) в святоотеческих преданиях тесно связаны с ее образом. Молитвы «усердной всех заступнице» приносили не только оклеветанные, вдовствующие и нищие, богатые и терпящие обиды, но и те, кто посвятил себя каким-либо художественным ремеслам, ибо сама Богородица занималась рукоделиями. Согласно Протоевангелию Иакова, в момент Благовещения Мария пряла нить из пурпура — цвета царского достоинства. Отцы Церкви видели в этом глубокий символический смысл: воспевали тело Богоматери как мастерскую, внутри которой созидается единство Божественной и человеческой природы[23]. В богословских сочинениях упоминается и об умении Девы Марии вышивать. Для св. Лазаря, ставшего епископом на о. Кипр, она собственноручно украсила узором омофор и поручи[24].

Близость иконописи и лицевого шитья не ограничивалась сходством символического языка используемых образцов. «Многие вышиваемые золотом вещи — плащаницы, пелены, покрываются в то же время и иконописью», — указывала организатор одной из женских иконописных мастерских XIX в. игуменья и золотошвея Антония[25]. Действительно, технология создания подобных вещей предусматривала использование красок — ими «раскрывался» исполненный по ткани рисунок. Нередко произведения шитья претерпевали стилистические изменения, сходные с теми, что происходили в иконописи[26]. Такое родство двух видов церковного искусства, вопреки традиционным представлениям, не могло не породить целого ряда исключений: время от времени мужчины обращались к ремеслу золотошвей, а женщины — к иконописанию. Однако и то, и другое нередко несправедливо подвергается сомнению.

Рассмотренные факты красноречиво говорят, что в православной Руси не только не существовал, но и не мог появиться запрет на женское иконописание.

§ 2
Любительское и профессиональное женское иконописание. Версии

Кто же из русских жен мог заниматься писанием образов в старину? Ведь не всякий мог посвятить себя этому весьма дорогостоящему делу, не говоря уже о возможности получить соответствующее образование. Анализ косвенных данных и позднейших конкретных фактов позволяет предположительно выделить три группы. Первая — представительницы аристократии (в том числе правящих династий), вторая — женщины из семей профессиональных изографов. Последнюю группу должны составить представители всесословного монашества, но это сообщество подробно рассмотрим в следующей главе. Деление на любительниц и профессиональных иконописиц имело место уже в древности. Характерно оно было и для последующих столетий, с той лишь разницей, что в XIX — начале XX в. можно более определенно представить, к каким социальным слоям принадлежали мастерицы церковной живописи.

Итак, обратимся к представительницам «имущих» слоев населения. Возможно, первой иконописицей была уже упоминавшаяся княжна Евфросиния Полоцкая из династии Рюриковичей. Из агиографических сочинений известно, что ею были основаны два монастыря, мужской и женский. При них княжна, более всего известная как переписчица духовных книг, организовала иконописную мастерскую. Правда, самые ранние списки жития св. Евфросинии относятся к XVI в., поэтому некоторые исследователи считают эти данные сомнительными. Сухость и сжатость текста имеющихся источников не позволяют понять: руководила ли княжна мастерской, писала ли сама иконы? О Евфросинии Полоцкой, как и о княгине Евдокии, жене Дмитрия Донского, в старых источниках говорится, что они украшали иконами созданные ими церкви[27]. Это столь же неопределенные сведения, в равной степени допускающие как собственноручное написание ими образов, так и украшение ими храмов иконами, приобретенными у кого-либо другого.

Относительно знатных россиянок более позднего времени особенно любопытно замечание историка XIX в. Д.В. Цветаева, попытавшегося дать характеристику образования русских девушек высшего сословия. По его мнению, боярышне XVI столетия полагалось быть обученной «кроме чтения, письма и изучения книг, преимущественно церковных, шитью, вышиванию, иконописи, а может быть... какому-нибудь из иностранных языков»[28]. Как видно из приведенной цитаты, под сомнение автор ставит только изучение иностранных языков. К сожалению, он не приводит конкретные примеры и не дает ссылки на источники, позволяющие убедиться, что обучение иконописанию, хотя и не в первую очередь, было в числе необходимых знаний русской девушки, имевшей возможность получить лучшее образование. Возможно, для этого серьезного ученого было также очевидным, что без знания тайн иконописи заниматься церковным шитьем невозможно. По всей видимости, он мог опираться на свидетельства и предания, касавшиеся женщин правящей фамилии. Или же его наблюдения касаются дворянок, служивших царским женам и дочерям уже в XVII в. Последние не могли сами общаться с придворными иконописцами, поэтому все их пожелания передавались через верховых боярынь. Зафиксированные в документах Оружейной палаты наказы изографам говорят о том, что женщины неплохо разбирались в сюжетах икон и имели представление об их технике. Например, 19 декабря 1689 г. «из хором царицы Прасковии Федоровны боярыня княгиня Агафья Романовна Горчакова выдала образ Геннадия чудотворца, писан на штилстовой цке, а приказала с того образа олифу снять и починить и изолифить вновь...»[29]

Исследователи женского образования не раз отмечали, что в семьях высшего сословия обучение девушек зависело исключительно от воли родителей и, в большинстве известных случаев, сыновей и дочерей учили по одним программам[30]. Ряд предметов, таких как чтение, арифметика, Священное Писание, был обязательным для всех, обретение других знаний зависело от интересов старших в семье. Чем выше в общественном положении стояла женщина, чем богаче были ее родители, тем более ее ограждали от реальной жизни и тем глубже была погружена она в мир пристрастий своей семьи.

Особенно интересные данные содержатся в разного рода источниках, касающихся дочерей царской династии Романовых. Конечно, XVII в. — особое время для русских жен. Оно оценивается как начало постепенного возвращения им «прав и свобод», утраченных в XIV–XVI вв. Даже простые мирянки становятся героинями литературных сочинений, и можно составить несколько более определенное представление об их жизни. Женщины разных слоев общества заявляют о себе в делах религии, аристократки — даже в политике. Правда, в сознании большинства россиянок еще живут средневековые представления, удерживающие их в прежних рамках.

Первые цари дома Романовых были большими почитателями иконописания и живописи. Это видно уже из многочисленных попыток придать иконописному делу организованный характер путем создания ряда государственных ведомств, управлявших изографским художеством. В разные годы правления царя Михаила Федоровича (1596–1645) было последовательно создано три таких учреждения. Примерно с 1621 по 1638 г. существовал особый Иконный

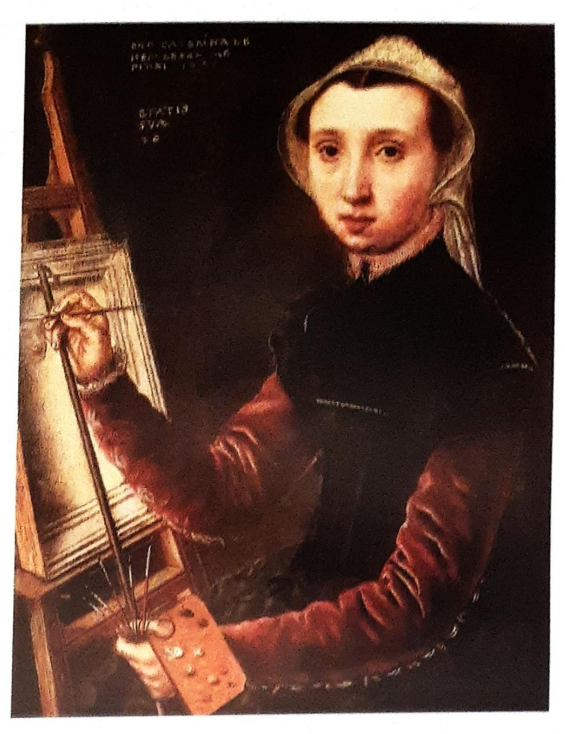
приказ с Иконной палатой (мастерской). В 1642–1643 гг. появился приказ, ведавший восстановлением росписей Успенского собора Московского Кремля и курировавший более сотни иконописцев. С 1643 г. Иконная палата перешла в ведение Оружейной палаты, объединявшей мастеров самых различных профессий[31]. По таланту изографов определялся их статус. Однако наибольшего расцвета иконопись и фряжская живопись достигают при преемниках царя Михаила – его сыне Алексее (1629–1676) и внуке Федоре (1661–1682). Мощное храмовое строительство, возведение и реконструкция гражданских зданий повлекли за собой и небывалый размах иконописных работ. Самый известный иконописец и теоретик искусства XVII столетия, долгое время возглавлявший иконописную мастерскую царского двора, Симон Ушаков (1626–1686), считал, что писание красками превосходит прочие виды творчества (а таковых он выделял шесть). Живопись «тоньше и живее передает изображенную вещь, яснее выделяя подобие всех ее качеств, почему она чаще употребляется в церквах»[32]. Царь Алексей Михайлович нередко оставлял государственные дела, чтобы ознакомиться с новыми произведениями любимых изографов, посмотреть на работы иноземных живописцев.

Этот живейший интерес к искусству в полной мере с ним разделяли его сестры, царевны Ирина и Татьяна Михайловны. Старшая Ирина с трехлетнего возраста жила в монастырских покоях своей бабушки, великой старицы Марфы (Ксении Ивановны Шестовой), и эти покои мало чем отличались от царских. Царица-инокиня пользовалась большим уважением и отчасти сохраняла свои светские привычки. Она была опытной мастерицей — владела всеми женскими рукоделиями: низаньем жемчуга, вышиванием, шитьем потешных кукол. Долгое время при московском Вознесенском монастыре были сосредоточены важнейшие работы «царицына обихода» (светличные работы)[33]. Икон в монастыре не писали, но краски туда поставлялись. Царевна могла наблюдать, как в руках старицы Марфы и ее помощниц рождались замечательные образцы золотного шитья, и, возможно, обрести первые навыки в рисунке, умении составлять или использовать в работе уже готовые композиции.

Впоследствии вдовствующая царица Марфа Ивановна переселилась в дом, возведенный близ палаты ее сына, государя Михаила Федоровича, и наблюдала за деятельностью золотошвей Царицыной мастерской (светлицы) в Кремле. При царском дворе работало много профессиональных художников-мужчин, поэтому большинство образцов создавалось иконописцами или писцами. Писцами, согласно исследованию И.Е. Забелина, назывались художники, знаменовавшие рисунки для золотошвейных работ, что подтверждается рядом свидетельств 1620–1690-х гг.[34] Иногда иконописцы знаменовали рисунок прямо на ткани, иной раз ограничивались составлением рисунка на бумаге и передавали его женам-золотошвеям, а те сами занимались переводом образца на ткань, раскрашивали нужные участки разными красками: «Июля 8-го Симон Федоров Ушаков знаменил три дни на амфор по бумаге образцы да Рождества Богородицы действо по бумаге и цветил красками...»[35]. Работа вышивальщицы была очень трудоемкой и занимала много времени, поэтому в штате Царицыной мастерской должна была быть мастерица, способная заменять художника. (Присутствие мужчин в светлице, располагавшейся в непосредственной близости от царских покоев, было нежелательно.) Во времена иночествующей царицы и чуть позднее ряд таких обязанностей при золотошвейной мастерской исполняла женщина-писица Ненила Воломская (Волонская или Волынская?). Она упоминается в документах 1625, 1626, 1638 гг., фиксирующих выдачу жалованья золотошвеям[36]. Размер вознаграждения писицы не отличался от оплаты работ вышивальщиц, это свидетельствует, что ее труд ценился не менее, чем драгоценное золотное шитье. В пользу того, что Н. Воломская писала на тканях не только слова молитв и вкладных надписей, которые часто встречаются на произведениях иконописи и древнерусского шитья, свидетельствует тот факт, что при дворе работали мастера, специализировавшиеся на написании текстов (на иконах, гравюрах, фресках), но они именовались «словописцами».

По возвращении в царский терем царевна Ирина получила возможность ознакомиться с другими видами искусства. Как неоднократно в своих работах отмечал знаменитый архи-

вист и историк А.И. Успенский, «царевна Ирина Михайловна и все его [царя Алексея Михайловича] дети учатся живописи и прочим искусствам» у заморских живописцев[37]. К сожалению, он не уточнил имен учителей. При царе Михаиле Федоровиче иноземные мастера периодически появлялись в Московии, но заметного следа их искусство не оставило[38]. В 1643 г. на постоянную службу при российском государе поступил немец Ганс Детерсон (Иван, Анц), после его кончины место придворного живописца в 1656 г. занял польский шляхтич Станислав Лопуцкий[39]. Постепенно сформировалась целая живописная мастерская, которая существовала отдельно от иконописной. Она постоянно росла численно. В 1670-х гг. в ней работало около тридцати художников, в 1687–1688 гг. их было уже сорок. В основном живописцы писали иконы, картины на религиозные сюжеты, но также портреты, декоративные панно.



Катарина ван Хемессен. Автопортрет. 1548. Нидерланды. ГЭ

Царевна Ирина Михайловна после кончины родителей (в 1645) оставалась старшей в семье. Как свидетельствуют историографы правящей фамилии, она пользовалась долгое время большой любовью и уважением младшего брата, царя Алексея. Все свои письма 1654–1655 гг. к семье он адресует в первую очередь «Государыне матушке, благоверной царевне и великой княжне Ирине», а уже потом упоминает других сестер, жену и детей. О теплом чувстве к ней говорит и письмо, написанное царем в мае 1655 г.: «О том скорбилися, что лицом к лицу не видалися, но духом всегда нераздельны...»[40] В семье царя Алексея было много детей. Очевидно, что в воспитании царевичей, и в первую очередь племянниц-царевен, Ирине Михайловне отводилась важная роль вплоть до 1671 г.[41] Обучать их искусству, видимо, стали с того же возраста, с которого начинали чему-либо обучать вообще, — мальчиков с пяти лет, девочек — с шести. Старшая из дочерей, царевна Евдокия Алексеевна, родилась в 1650 г., через два года — Марфа, в 1657 г. — Софья. Таким образом, начало обучения царевен живописи можно отнести к концу 1650-х — середине 1660-х гг.

Национальный состав придворной живописной мастерской был разнообразен. Здесь были немцы, голландцы, «арапы», много поляков, белорусов и украинцев. Их не могло смутить то, что обучать приходилось женщин и девочек. В Западной Европе женщина-художник не была особенно редким явлением. Причем занятие живописью не было здесь прерогативой аристократии или монашества уже в XVI веке. Этим искусством занимались женщины среднего сословия, но в основном из среды живописцев-профессионалов, например Катарина (вторая половина XVI в.), дочь голландского художника Яна ван Хемессена (Яна Сандерса), приглашенная работать в Испанию при дворе Марии Венгерской, Мария Сибилла Мериан (1647–1717), также происходившая из известной семьи художников, Элизабетта Сирани (1638–1665), Алейда Вольфсен (1648–1692) и др.[42] Но обращались эти живописицы к религиозным сюжетам не часто. Известно и несколько имен художниц, работавших в XVI–XVII веках в Белоруссии[43].

Что касается прочих «видов искусства», которым обучалась царевна Ирина, то совершенно очевидно, что в их ряду была иконопись. В те годы, когда ее племянники, царевны и царевичи, предположительно начали обучаться у придворных художников, писание икон еще сохраняло первенствующее положение среди видов творчества, хотя вскоре и уступило его фряжской (или франкской) живописи. В государевой грамоте 1666/67 г. при перечислении «чинов иконописных» сказано: «Первые суть знаменители изящнии иконописателие, вторые... совершенни



Царевна Татьяна Михайловна (?). Богоматерь Владимирская. Икона (шитье). Середина — вторая половина XVII в. Москва. Музейно-выставочный комплекс Московской области «Новый Иерусалим», Истра

живописатели...» В «Грамоте трех патриархов» (1668) прослеживается изменение приоритетов: «...суть первые знаменители живописателие, вторые суть знаменители иконописателие...»[44]

Конечно, для получения образования царские дети обладали огромными возможностями. В ряде исследований обращается внимание на то, что с малолетства они воспитывались лучшими учителями. Учебниками служили для них книги, роскошно иллюстрированные талантливейшими художниками Оружейной палаты. Заказчицами выступали, как правило, сами царицы. Для царевичей и царевен покупались гравированные «потешные листы», не говоря уже о том, какие сказочные игрушки (русские и заморские) украшали их палаты[45]. Это не могло не повлиять на развитие образного мышления, их интерес к искусству и попытки что-либо сделать самим. Вопрос в том, насколько серьезно царские дети сумели себя реализовать, и была ли в этом для них необходимость. Дать ответ достаточно трудно, поскольку ведомости прихода и расхода денег имущества царского двора не всегда фиксировали незначительные средства, шедшие на личные нужды государя и его семьи. Тем более что деньги царевны получали не только из государственной казны. Были и другие возможности. Им безотчетно выдавались большие суммы из некоторых монастырей, например из московского Вознесенского[46].

В хоромах царевны Ирины Михайловны, как и других женщин царствующей фамилии, находилось несколько образов. Происхождение большинства из них известно[47]. Были и такие, авторство которых источники не сохранили — это образа Спаса Вседержителя и Богоматери, которыми в 1671 г. царевна Ирина благословила своего брата Алексея при вступлении в брак с Натальей Нарышкиной[48]. Неудивительно, что за неимением документальных подтверждений исследователи зачастую относят сведения о тех или иных работах царевен к числу преданий. Но существуют такие «предания» только в отношении творчества царевен Софьи, Марфы и их младшего брата царя Федора Алексеевича, а также их тетушек Ирины и Татьяны.

Творческие интересы царевны Татьяны Михайловны отличались бо́льшим разнообразием, чем Ирины. Историки XIX–XX вв. связывают с ее именем некоторые произведения живописи, миниатюры, шитья. Царственная дева была сторонницей реформ печально знаменитого патриарха Никона. Она многое сделала для облегчения участи опального владыки, а впоследствии для сохранения памяти о нем. Трудам царевны приписывается целый ряд золотошвейных работ, поднесенных в дар основанной о. Никоном Воскресенской Новоиерусалимской обители. Это набор покровцов и великолепно выполненная в технике шитья Владимирская икона Богоматери. Последнее произведение, заключенное в раму, в XIX в. находилось в приделе Усекновения главы Иоанна Предтечи Воскресенского собора монастыря (под Голгофой). Надпись на раме сообщала, что икона вышита царевной Татьяной и подарена монастырю в 1683 г. Историки начала

XX столетия указывали также хоругви из дворцовой церкви села Покровского — священные «изображения на них писаны царевною Татианой Михайловной»[49]. Самым спорным для современных ученых остается связываемое с именем царевны авторство портрета святейшего патриарха Никона из упомянутого Новоиерусалимского монастыря. Эта уникальная работа исполнена в редкой так называемой тафтяной технике. Патриарх изображен на нем в полный рост, преисполненный величия. Личное письмо владыки написано масляными красками, а «ризы и одежда, как отмечено в монастырской описи 1698 г., наклеены клеем вокруг разных бархатов и атласов»[50]. Подобно многим женщинам дома Романовых, Татьяна Михайловна собственноручно переписывала духовные книги. Некоторые из них украшены миниатюрами. Самой знаменитой книгой, относящейся к ее трудам, является лицевой Синодик, иллюминированный двадцатью пятью миниатюрами[51]. Ряд таких серьезных ученых, как архимандрит Амфилохий, П.М. Строев, архимандрит Леонид, приписывают текст книги и все миниатюры Синодика руке самой царевны. Согласно исследованию Ю.А. Грибова, текст книги формировался на протяжении многих лет — с 1660-х по первую четверть XVIII в.[52] Относительно миниатюр этого произведения прогнозы более или менее оптимистичны, поскольку они имеют между собой определенное стилистическое сходство. Обычно описание миниатюр Синодика начинают с анализа наиболее важного и в идейно-смысловом, и в иконографическом аспектах изображения родословного древа российских государей».



Царевна Татьяна Михайловна (?). Портрет патриарха Никона. Середина — вторая половина XVII в. Москва. ГИМ

Ю.А. Грибов отмечает, что образ родословного древа создавался «путем предварительного нанесения перьевого рисунка с последующей его раскраской», а другие миниатюры делались «с помощью особого технического приема копирования образца „на отлип“. Полученный отпечаток также раскрашивался...»[53] Различие техник говорит о том, что образу родословного древа было уделено особое внимание. Эту мысль подтверждает и характеристика миниатюр, представленная в работе Е.С. Овчинниковой: «Художественная трактовка фигур в ветвях родословного древа в целом близка той, с какой мы встречаемся в остальных иллюстрациях этой рукописи, только лица великих князей и царей написаны более тонко, в духе придворной эстетики второй половины XVII в. — «светло и румяно, тенно и живоподобне»[54].

XVII столетие выдвинуло в ряд политических и религиозных деятелей несколько неординарных женских фигур. Поборницы старины и сторонницы прогрессивных взглядов, эти женщины вызывали яростное негодование, преследование со стороны одних, почтительное отношение



Царевна Татьяна Михайловна.
Родословное древо русских князей и царей. Миниатюра. Синодик Татьяны Михайловны.
Середина — вторая половина XVII в. Москва. ГИМ

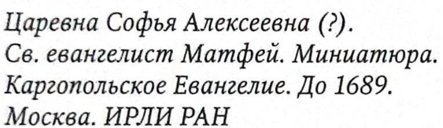
и восхищение — других. Однако ни одна из них не становилась объектом такого горячего поклонения и в той же степени жесткого порицания современников и потомков, как третья дочь царя Алексея Михайловича, Софья. «Принцесса София», по тонкому замечанию великого Вольтера, ума столь же превосходного, замечательного, сколь опасного, более всего известна как первая незамужняя женщина династии Романовых, которой в течение нескольких лет удавалось удерживать в своих руках бразды правления Российским государством. В политической деятельности она проявила себя человеком энергичным, даровитым и в известной степени коварным. Пожалуй, именно ее труднее, чем кого-либо, представить сидящей склонившись над создаваемым образом или сосредоточенно размышляющей над текстом пьесы. Однако, если отвлечься от политической деятельности и рассмотреть образ грозной правительницы в свете ее духовных увлечений, она предстает перед нами совсем иной. Первые шаги царевны Софьи в учении были вне стези других знатных женщин XVII века. Честолюбивая дочь «тишайшего» царя Алексея получила в юности прекрасное образование. Знаменитый писатель и поэт Симеон Полоцкий, бывший учителем наследника престола Алексея, а затем царевича Федора, обратил внимание на одаренность Софьи и стал учить царевну тем же наукам, что и братьев. Мудрый наставник «открыл перед ней обширный мир мысли», и царевна с увлечением приняла этот дар знаний[55]. Впоследствии она сыграла немаловажную роль в просвещении России. Царевну Софью занимала не только литература, она пробовала свои способности и в искусстве. Как все дети царя Алексея Михайловича, Софья должна была обучаться с малых лет живописи и другим искусствам. Примерами художественной одаренности царской дочери могли служить упоминаемые историками XIX столетия ковер работы Софьи Алексеевны, который был разостлан подле парадных кресел в московском тереме ее отца[56], и целый ряд рукописных книг, скрепленных подписью Софьи и иногда «украшенных изображениями, ею рисованными пером, красками, золотом и тушью». М.И. Семевский называет в числе работ царевны Евангелие, находившееся в царском тереме[57]. П.С. Казанский и другие исследователи упоминают Октоих нотного пения, «отлично писанный полууставом, золотом и красками» инокинею Сусанною (царевной Софьей), который хранился в имении Головиных селе Новоспасском[58].



Неизвестный художник.
Портрет царевны Софьи Алексеевны. 1680-е.
Москва. ГРМ

Особенно много статей и заметок в различных изданиях посвящено так называемому Каргопольскому Евангелию, подаренному царевной Софьей своему «первому министру» и близкому другу Василию Васильевичу Голицыну, библиофилу и коллекционеру произведений искусства. После падения правительства Софьи в 1689 г. В.В. Голицын вместе с сыном были лишены практически всего имущества, боярских чинов и сосланы на Север. Евангелие царевны, по-видимому, находившееся при Голицыне, в какой-то момент было передано в Каргопольский



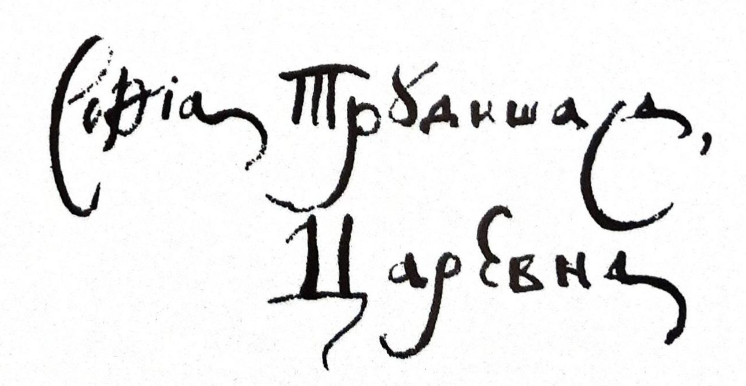


Царевна Софья Алексеевна (?).
Св. евангелист Матфей. Миниатюра.
Каргопольское Евангелие. До 1689.
Москва. ИРЛИ РАН



Царевна Софья Алексеевна (?).
Св. евангелист Лука. Миниатюра.
Каргопольское Евангелие. До 1689.
Москва. ИРЛИ РАН

Спасо-Преображенский монастырь. Там оно и было обнаружено в середине XIX в. Тогда же появились первые публикации о книге. Это единственное из произведений, приписываемых царевне, местонахождение которого известно[59]. На последней странице книги имеется подпись: «София царевна трудишася». Рукопись восхищает изысканностью художественного оформления. Каждое из четырех евангельских повествований предварял образ его автора-евангелиста. (К 1856 г. из четырех миниатюр сохранились только три, изображение же апостола Иоанна было утрачено.) Поразительным разнообразием растительных орнаментов отличаются заставки и буквицы, украшающие страницы текста. Изображения евангелистов выполнены в иконописной манере с точным соблюдением иконографических особенностей. Колористическое решение отличается богатством оттенков малинового, розового, лилового, зеленого, голубого, охряного и пр. цветов, деликатным использованием золота. Правда, обращает на себя внимание один немаловажный момент — профессиональные мастера строго соблюдали единство цветовой гаммы для всех композиций одного произведения. В каргопольской же рукописи для каж-



Царевна Софья Алексеевна.
Авторская подпись.
Каргопольское Евангелие. До 1689.
Москва. ИРЛИ РАН

дой миниатюры — своя палитра. Тем не менее тщательность проработки миниатюрного письма, умелое построение композиции в Каргопольском Евангелии свидетельствуют о хорошей профессиональной подготовке исполнителя. Единственной неудачей можно считать изображение евангелиста Матфея. Художник не справился со сложным разворотом фигуры, что определило некоторую неестественность посадки головы. Сопоставление характера начертания букв на миниатюрах и в строках основного текста говорит о том, что, скорее всего, они были выполнены одним человеком.

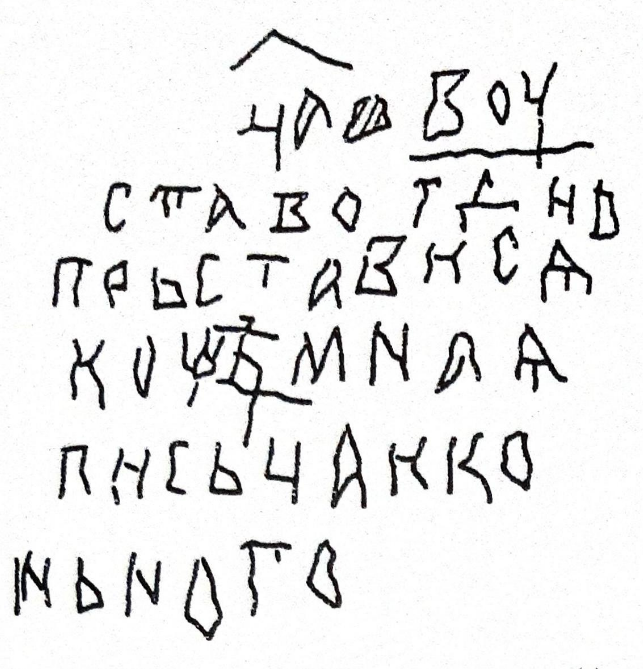
К изучению рукописи обращались ученые XIX — начала XX в. и современные исследователи. Одни уверенно приписывали исполнение ее миниатюр руке самой царевны (как и переписывание всего текста)[60], другие высказывали мнение, что миниатюры созданы не Софьей, а кем-либо из придворных иконописцев Оружейной палаты[61]. Это мнение вполне объяснимо, поскольку документальных свидетельств о создании этой книги нет. К тому же примеры того, что русские женщины XVII в. занимались иконописью, малоизвестны. Но так или иначе, ни у сторонников авторства царевны Софьи, ни у его противников нет прямых доказательств, чтобы окончательно решить этот вопрос. Да и других претендентов на роль исполнителя миниатюр Евангелия не выявлено. Вряд ли работы царевны Софьи и сведения о таковых особенно тщательно хранили. После того, как в 1698 г. Софья попыталась использовать стрелецкое восстание для возвращения к власти, Петр I приказал насильно постричь мятежную сестру в монахини. Ее имя особым указом было исключено из «царского титула» как «имя третьего зазорного лица»[62].

Старшая сестра царевны Софьи, царевна Марфа Алексеевна, не получила столь же серьезного образования, но обучилась всему необходимому, то есть «грамоте, чтению Часослова и Псалтыри» у учительницы Авдотьи Пыпиной, пестовавшей и других царских дочерей. Царевна Марфа выделялась среди сестер по своему влиянию в царском тереме, но ее амбиции были несопоставимо скромнее, чем Софьи Алексеевны. Она не претендовала на престол, но сочувствовала и содействовала идее передачи власти в руки сестры. В октябре 1698 г. царевна Марфа была сослана в Успенский монастырь Александровской слободы и пострижена с именем Маргариты. Биограф Марфы Алексеевны Н.С. Стромилов повествует о том, что, находясь в монастыре, она проводила часть дня за рукоделиями и переписыванием книг. Он сетует на то, что «сохранилось много памятников уставным почерком — трудов Софьи», а работы Марфы-царевны не дошли до XIX в. Однако в это время в Успенском монастыре, где провела последние годы жизни царственная изгнанница, хранилось несколько ее вышитых работ — риза, стихарь, три параманда. Для нас особенно интересно упоминание о параманде из «шелковой материи вороного цвета». Изображения, помещенные на нем, — крест, предстоящие ему Богоматерь и апостол Иоанн Богослов — были вышиты, но «лица и руки живописные»[63].



Н. Тютрюмов. Портрет царевны Марфы Алексеевны. 1861. Копия утраченного оригинала неизвестного художника конца XVII в. ГЭ

К творчеству брата царевен Федора Алексеевича, «воспитанному учителями в лоне латинизированной культуры», судьба оказалась



«(Меся)ца (а)вгуста во Г д(е)нь пръставися коузм(и) нная письца иконьного». Надпись о кончине жены иконописца Козьмы. Граффити. Вторая половина XIII в. Церковь Спаса Преображения Спасо-Евфросиниевского монастыря, Полоцк

более снисходительна. Исследователи вполне уверенно называют его живописцем, композитором и поэтом. Примечательно, что в составленном им или по его повелению списке жизненно необходимых русскому государству наук после математики, фортификации и архитектуры значится «живописная наука, которая тем всем наукам есть повождение»[64]. В московской церкви Иоанна Воина на Якиманке долгое время хранилась приписываемая кисти царя живописная икона «Аптека, врачующая грехи». Из описания этого образа следовало, что она являлась прямой иллюстрацией одного фрагмента сочинения Иосифа Волоцкого «Послание иконописцу»[65]. Нельзя исключать и того, что основой для сюжета образа могла стать книга «О душевном лекарстве», специально написанная для царевича Федора Алексеевича в 1670 г.

Представляется, что приписывание царевнам Софье и Марфе художественных наклонностей имело серьезные основания. Царевна Софья Алексеевна обучалась всему тому, чему учили ее братьев, — этот факт не отрицают даже противники творческих способностей царевны. Современные ей эстетические трактаты поднимали престиж профессии художника на небывалую высоту. Особенно отчетливо это звучит в сочинении главы придворных художников Симона Ушакова, который писал о древних временах, когда «это достойное искусство [иконописи] настолько было любимо. Что не только люди благородного происхождения стремились ему научиться, но и славные цари прилагали к нему свои сердца и руки, присовокупляя кисть живописца к скипетру», и далее: «Если Царь царей и Господин господ является одним из образотворцев, то почему бы и земным царям не писать похвалы за образотворение»[66]. Отношение при дворе к иконописанию и живописи как едва ли не царскому делу объясняет интерес к ним царских дочерей. Особенно это касается Софьи, в 1684 г. ходатайствовавшей о своем официальном короновании перед константинопольским патриархом.

Царевны Ирина и Татьяна Михайловны, Софья и Марфа Алексеевны были лицами в истории заметными, общественно значимыми даже по сравнению со своими сестрами, поэтому об их увлечениях дошли хоть и фрагментарные, но заслуживающие внимания сведения.

Рассмотрим теперь вторую группу — женщин-иконописцев из семей профессиональных художников.

В Древней Руси многие иконописцы являлись монахами[67], но были и светские мастера. Имена их жен и дочерей встречаются в разных документальных источниках: переписных книгах городов и сел, синодиках и т.п. Самое раннее упоминание относится ко второй половине XIII в. Это граффити в алтаре древней церкви Спаса Преображения Спасо-Евфросиниевского монастыря г. Полоцка, сообщающее о кончине жены иконника Козьмы[68]. И жен, и дочерей изографы могли вовлекать в свое дело. Можно высказать еще более правдоподобную версию, что занятие иконописанием стало более доступным для россиянок позднее, главным образом с XVI в. В это время в связи с колоссальным ростом каменного строительства резко возросла потребность в художниках, и в число иконописцев влились представители самых разных сословий. Широкое распространение это благородное дело получило в среде ремесленников и крестьян, в которой любое занятие становилось семейным. Попытаюсь объяснить, на каком основании могут оказаться жизнеспособными данные версии. С момента вступления на путь

церковного служения иконописец находился в самом тесном контакте со средой духовенства и в ряде случаев к нему предъявлялись те же требования, что и к белым священникам. По словам известного богослова Максима Грека, достойных иконописцев полагалось «честно почитати и посаждати их на сидалищах и на вечерях близ святителей с честными людьми, якоже им прочих причетников» (т.е. как прочих церковнослужителей)[69]. Изографам, жившим в миру, было необходимо жениться. Если мужчина, не принадлежавший ни к одной из ступеней церковной иерархии, будь он царь или крестьянин, мог вступать в брак три раза, для священника допускался только один раз. Вторичный брак иконописца также не одобрялся. На примере документов бракоразводного процесса изографа Василия Спиридонова видно, что тот же закон действовал и в отношении жен иконописцев. Если они оставались в одиночестве в результате крайне редкого в данной среде развода, вторично выходить замуж им запрещалось до тех пор, пока жив бывший супруг[70]. Почему это происходило? Возможно, из-за требований от иконописцев «чистого жития», а репутация жены могла повлиять на авторитет изографа. Вероятно и другое — супруга иконника, как и любого другого ремесленника, была в той или иной мере сопричастна его делу. Выше уже говорилось о принципах распределения труда — возрастных, родственных, социальных, религиозных и пр. Но свою специализацию имели целые города и села, улицы и слободы, что нашло отражение в их названиях[71]. Семьи, члены которых, как правило, занимались одним и тем же рукоделием, жили рядом, и взаимоотношения между членами ремесленных семей, в противовес традиции разделения труда между мужчинами и женщинами, складывались по своим принципам. Известно, что иконописание, как и все прочие ремесла, было наследственным делом, то есть передавалось от отца к детям. К настоящему времени учеными выявлено немало династий иконописцев, которые писали иконы на протяжении столетий. Создание образов являлось делом соборным, то есть предполагающим участие многих лиц. Распределялись не только такие относительно простые работы, как подготовка красок, перевод прорисей на иконную доску, но и более сложные. Одни писали личное письмо, другие — доличное (одежду, палаты, «пейзажи»), третьи делали надписи на иконе (пояснительные к центральному изображению, сценам, представленным в клеймах, тексты молитв). Деление иконописных работ получило распространение в XVII в., в частности при царском дворе; еще понятнее его возникновение в семейном деле. Конечно, в государственной мастерской все было продумано до мелочей и в высшей степени организованно: царские изографы сами не изготавливали доски и не занимались нанесением грунта. Прочие же иконописцы не всегда имели средства, чтобы заказать левкашение досок, золочение и пр. профессиональным мастерам. Поэтому для выполнения заказов в частных (домашних) мастерских по возможности привлекались все члены семьи.

Публикации документов Оружейной палаты XVII в. А.Е. Викторовым и А.И. Успенским отчасти помогают пролить свет на то, чем занимались в домашних условиях женщины из семей ремесленников, работа которых была связана с созданием икон. Исследования быта царского двора XVII столетия и работ его художественных мастерских показывают, что, как правило, выбранные для государственной службы женщины (преимущественно из высшего сословия) имели занятия, свойственные их полу (воспитание и обучение царских детей, шитье одежды, вышивка, шитье золотом). Однако и здесь изредка бывали исключения из правил. Во второй половине XVII в. в Шатровой палате работала одна, а в иконописной мастерской Оружейной палаты — две женщины, владевшие далеко не женской профессией левкащика. Они не привлекали внимание историков искусства, поскольку на фоне других событий стремительно меняющейся культуры XVII в. их деятельность не выглядела особенно выдающейся. Тем не менее факт привлечения женщин к чисто мужскому миру государственной иконописной мастерской — явление редкое, представляющее чрезвычайный интерес, если учесть, что каждый этап создания иконы считался священным.

Левкащицы Оружейной палаты были вдовами мастеров этого же учреждения (муж первой был иконописцем, другой — левкащиком). Вероятно, женщины, оставшиеся без средств

ших супругов. Факт получения ими работы свидетельствует о том, что они имели тот социальный статус, который позволял овдовевшей женщине стать главой семьи, обеспечивал уважение общества, то есть они являлись «матёрыми вдовами», имевшими детей мужского пола и распоряжавшимися их имуществом до совершеннолетия. В противном случае вероятность принятия их на службу, да еще при царском дворе, была бы минимальной. Скорее всего, их ждал бы печальный удел «вдов и сирот», заботу о которых принимала на себя Церковь. Судьбы левкащиц сложились по-разному. Вдова иконописца Нассона Лазарева (ее имя неизвестно) работала в Оружейной палате не более пяти лет (1649–1653) и вынуждена была покинуть службу после неудачного выполнения левкасных работ в церкви Анастасии Узорешительницы «что за Неглинными вороты в мучном ряду». Марья Степанова (Стефанова), вдова левкащика Алексея Андреева, была большой искусницей в своем деле. Она служила при царском дворе и выполняла его заказы на протяжении длительного времени, примерно с 1661 по 1673 г. Последние годы (с 1672) она работала уже вместе со своим сыном Иваном, которого сама подготовила для государевой службы[72].

Деятельность мастеров иконописной мастерской Оружейной палаты была чрезвычайно многообразна — от написания икон, создания монументальных росписей до раскрашивания шахматных досок, ларцов, деревянных игрушек. Несмотря на то что рядом с Марьей Степановой трудилось немало мужчин-левкащиков, именно ей часто поручались подготовительные работы при выполнении ответственных государевых заказов. Мастерица левкасила доски для икон и различных предметов, предназначавшихся в хоромы самого царя и царицы, в подношение вселенским патриархам и т.п. Очевидно и то, что деятельность Марьи Степановой, несмотря на все многообразие, ограничивалась левкашением деревянной основы (кипарисных, липовых досок), и она не принимала участия в трудоемких работах. Например, в нанесении грунта на стены соборов и царских палат, предназначавшихся для росписи, хотя, несомненно, как жена левкащика, она была знакома и с этой технологией. Кстати, и в более позднее время участие жен-иконописцев в монументальных работах (росписях храмов) встречается крайне редко. Челобитные Марьи-левкащицы царю и грамоты с его указаниями относительно работы и пожалований мастерице содержат ценные данные для атрибуции произведений Оружейной палаты. Почти всегда Марья Степанова не просто перечисляет порученные ей задания и сроки их выполнения, но называет размеры залевкашенных предметов, сюжеты икон, имена иконописцев, которые будут писать на ее досках, указывает также предназначение этих работ (для храма, для подношения тому или иному лицу). Благодаря этим сведениям можно точно указать сроки начала работ над конкретными иконами для московского Алексеевского девичьего монастыря, царских сел Коломенского, Преображенского и т.п.[73]

На примере биографий служивших при дворе жен видно, что многие из них (независимо от сословной принадлежности) не имели возможности жить в соответствие с требованиями Домостроя, ограничивая жизнь заботами о своей семье. Однако если жены и дочери бояр и служилых людей имели занятия, которые были традиционно признаны чисто женскими, то в среде низших сословий это правило зачастую не соблюдалось. Биографические сведения о левкащицах Оружейной палаты — яркий пример того, что необходимость заставляла женщин из малообеспеченных семей становиться помощницами мужчин. Они осваивали ту профессию, которой владел или которую ей определял глава дома — отец, старший брат или муж. Тем не менее данные примеры вовсе не являются свидетельством того, что женщины в семьях городовых иконописцев допускались только к техническим работам типа растирки красок и левкашения досок. Здесь надо учесть, что в рассмотренных эпизодах речь идет о художественной мастерской царского двора, куда принимались только лучшие из лучших. Мужчины-иконописцы и другие мастера, не владевшие в совершенстве своим рукоделием, так же как нассоновская вдова, безжалостно изгонялись после первой же неудачи или сразу не проходили аттестацию.

§ 3
Факты и имена

Со временем, скорее всего в конце XVII — начале XVIII в., самостоятельное женское иконописание приобрело более широкое распространение, но на женщин-иконописцев долгое время не обращали внимания. Надо было разразиться скандалу, чтобы о них заговорили. В 1707 и 1710 гг. было издано четыре именных царских указа, где впервые говорится об иконописцах обоего пола[74]. Причиной их появления был едва ли не повсеместный упадок изографского искусства, связанный во многом с теми проблемами, которые внесла в жизнь внутренняя и внешняя политика государства.

Первое постановление, направленное на улучшение качества иконописи, было выпущено 13 февраля 1707 г. в связи с организацией Палаты изуграфств «лучшаго ради благолепия и чести святых икон». Заведовать новым учреждением было определено архитектору и художнику Ивану Зарудному: «...надзирати... Ивану Петрову сыну Зарудному... чтоб художники святых икон... были доброжелательные и жития чистого и исправляли б то художество в чистой совести... А неискусным того художества грамотным и неграмотным и б а б а м и д е в к а м (разрядка моя. — *Н.Т.*) не писать, чтоб от того такому честному художеству, иконам святым, от иностранных посмеяний и зазрения не было...»[75]

Данный фрагмент текста правительственного постановления предъявляет к иконописцам те же требования, что и в прежние времена: обязательными их достоинствами остаются добродетель, художественное мастерство и богословское образование, которое не могло быть подменено простой грамотностью. Вопреки утверждениям противников женского иконописания, как правило, ссылающимся на этот документ, он не содержит запрещения женщинам заниматься иконописью. Очевидно, что речь в нем идет не обо всех женах и мужах, пишущих иконы, а только о неискусных в этом деле. Возможно также, что причиной появления данного указа были разные представления о художественном языке иконы. При царском дворе все более распространялись образа, исполненные западноевропейскими живописцами и их русскими учениками. Их письмо могло считаться эталонным, «искусным». Городовые же иконописцы и члены их семей чаще придерживались старинной иконописной манеры.

Во втором указе, от 26 апреля 1707 г., касающемся иконописания, говорилось: «А неискусным во изуграфстве и не рачительным, духовным, мирским, свободным и рабским, грамотным и неграмотным и всякого чина и сана, святых икон не писать... А буде, за сим указом, иконы святых писанием неподобным и неискусным от вышеупомянутых всякого чина и сана, к р о м е м у ж е с к а п о л у (разрядка моя. — *Н.Т.*) и освидетельствованных мастеров, явиться, и им быть: духовного чина — под смотрением духовным, мирского чина под грацким наказанием и пенею...»[76]

По сравнению с текстом первого документа здесь чувствуется некоторое ужесточение относительно изографов женского пола. Теперь к ним предъявлялось не только справедливое требование аттестовывать уровень своего мастерства у наставника-иконописца, приходского священника, но и необходимость находить одобрение у мирского начальства. Впрочем, очевидно, данный документ преследует еще одну цель. Он был адресован «к архиереям и в монастыри ко властям и в соборныя и в приходския церкви к протопопам и к попам», чтобы те помогли обнаружить не только неискусных иконописцев и иконописиц, наносивших урон честному иконному художеству, но и профессионалов, укрывавшихся от государственных налогов. Оба царских постановления 1707 г. об иконописцах были написаны в очень тяжелый для России период. В самом разгаре была Северная война с могущественной Швецией, велось строительство будущей столицы, С.-Петербурга, вспыхнуло народное восстание К. Булавина, обострились социальные противоречия и проблемы внутренней жизни российской Церкви. Тысячи людей «сдвинулись со своих мест». Все это требовало огромного напряжения сил и колоссальных

денежных средств. Каковы же были масштабы нареканий к церковной живописи, чтобы в такое время правительство радело об улучшении иконописания!

После победы над шведами в Полтавской баталии, когда грозный противник был уже не столь опасен, появилась возможность заниматься внутренними делами более основательно. Преобразования коснулись практически всех сфер жизни государства, и в том числе опять-таки вопроса иконописи. В 1710 г. Петр I издал два новых указа, которые свидетельствуют, что ситуация в этой области за три года не изменилась. Первый от 3 февраля в точности повторял текст постановления от 26 апреля 1707 г. В следующем указе его императорского величества (направленном из Оружейной палаты в Духовный приказ) от 11 мая 1710 г. также содержалось требование о необходимой аттестации всех иконописцев. Девятый пункт этого документа гласил: «Которые всяких чинов люди в домех своих по своей воле неискусством всякие вещи утайкою и женска полу (разрядка моя. — *Н.Т.*) пишут, и таким людям для соблазна отнюдь без свидетельства не писать»[77].

Итак, рассмотренные документы интересны в первую очередь тем, что их составители не выражают никакого удивления, что женщины занимаются иконописанием. Это само по себе свидетельствует о том, что подобное явление уже давно не было редкостью. Авторам указов не приходит даже сама мысль указать слабому полу, что изографское ремесло — это рукоделие мужское. Да и на каком основании — в силу традиции? Но ведь ни в одном самом подробном своде правил для иконописцев не указывается, какого именно пола должен быть изограф. Примечательно, что в постановлениях Петровской эпохи говорится о занимающихся иконописью «всех чинов» и «санов», а не какого-то особого сословия. Обращение к девушке — «девка» или к замужней женщине — «баба» в начале XVIII в. еще не носило негативного оттенка. Девками в официальных документах именовались и княжеские дочери, бабами именовались жены и вдовы бояр, служилых людей при царицыном тереме (например «комнатные бабы»)[78]. На фоне этих материалов свидетельства о занятиях живописью, иконописью и пр. царских дочерей выглядят менее сомнительными.

Однако конкретных имен женщин-иконописцев из профессиональной среды мы не можем найти ни в XVII, ни в начале XVIII в. по вполне объективным причинам. Разумеется, свою отрицательную роль сыграли упомянутые царские указы, но не это главная причина. Осмысление в XVII в. художника как самостоятельной личности, заслуживающей уважения «паче простых человек», находило отражение в поступках власть имущих по отношению к отдельным изографам. В большей степени это уважение зависело от социального статуса художников — некоторые из них были дворянами. Положение же городовых мастеров-ремесленников было не из легких, с ними не церемонились. Они из года в год покидали свои города для выполнения в Москве тяжелых и малооплачиваемых работ. В XVII в. известны случаи, когда городовые изографы пускались в бега, не желая участвовать в тех или иных царских работах. 1707–1710-е гг. и вовсе были крайне неблагоприятным временем для исполнения государевых иконописных дел. Никто из женщин, пишущих иконы, на освидетельствование мастерства не явился (ни искусные, ни неискусные), но они продолжали работать «утайкой». Об этом свидетельствует тот факт, что в очередном указе Петра Великого об иконописцах от 1722 г.[79] пункты о женщинах, введенные в ранние постановления, последовательно повторяются. Однако не только жены-иконописцы, но и мужчины (за исключением нескольких) отказывались явиться на аттестацию к изографскому начальнику. Дело дошло до того, что в 1724 г. Святейший правительствующий синод вынужден был отправить своего представителя с солдатами «идти на дворы живописцев... и при... понятых привести тех [ослушников] живописцев и иконописцев в Святейший Синод»[80]. В такой ситуации вполне понятны опасения женщин-иконописцев и их нежелание попасть на государеву службу, платить налоги или просто находиться под надзором светских властей.

Однако царские указы — не единственная причина, почему женщины, вопреки требованиям, не ставили свои имена на выполненных ими иконах вплоть до второй половины XVIII в.

Не упомянуты они и ни в каких иных документах, кроме приведенных выше. Женщина (дочь, жена, сестра), работая в семейной мастерской, как художник не могла иметь «своего имени». Договоры на выполнение заказов упоминали только мужчин. Переписные книги русских городов XVII в. вообще не называют женских имен, за исключением самостоятельных домовладелиц или хозяек, имевших свои лавки. Напротив, в переписях 1710-х гг. их множество. Женщины из семей иконописцев, как и остальные, переписаны все до единой, от младенца до ветхой старицы. Род их занятий не указан, разве что «жена или дочь такого-то» с уточнением социального статуса мужа или отца. Впрочем, и в начале XX в. мы сталкиваемся с подобным явлением. Так, женские имена могли сопровождать комментарии «дочь действительного статского советника» или «жена учащегося университета». Какое положение в ремесленной семье занимала художница, профессионально владевшая всеми хитростями мастерства, помогают понять материалы XIX в., например история семьи ростовских иконописцев Метёлкиных (о семье Метёлкиных см. приложение II: Метёлкина А.И., Метёлкина Е.А., Метёлкина П.А.). Глава мастерской Авраамий Данилович Метёлкин, обучившись в 1801 г. искусству писания икон на финифти, передал это мастерство своим детям — Алексею, Дмитрию, Пелагее и Елизавете. Финифтяное заведение Метёлкиных регулярно, как минимум с середины XIX в. по 1890-е гг., поставляло иконы ростовскому Спасо-Яковлевскому монастырю. Обе дочери А.Д. Метёлкина работали в отцовской мастерской. Однако только после кончины родителей и ухода из семьи братьев их имена стали появляться в договорах на поставки икон обители. Обе уже немолодые женщины и опытные иконописицы (например, Е.А. Метёлкина в 1892 г. написала для обители 2150 икон) стали известны как «мастерицы росписи финифтяных икон» только с 1860-х гг.

Важно отметить, что в ремесленных семьях нивелировалось положение не только женщин, но и младших представителей мужского пола, и это имело место даже в начале XVIII в. Например, в переписной книге Духовской сотни г. Ярославля за 1710 г. указано десять семей иконописцев, в которых означенным ремеслом занимались не только глава дома, но и его дети: «Во дворе посадцкой человек Никита Федоров сын иконник штидесят одного году вдов. У него дети Матфей шестнадцать лет, Иван четырнадцати лет, у Матфея жена Федора Васильева дочь шестнадцати лет, у Никиты дочь Лукерья дву лет, мастерство имеют пишут иконы...» и т.п. Тем не менее счет велся не по числу мастеров, а по количеству хозяев, поэтому общее число изографов, проживавших в сотне, равнялось только десяти (см. приложение I. 3: Перепись Духовской сотни г. Ярославля. 1710 г.). С начала XVIII в. известно множество имен женщин из семей изографов, но кто из них писал образа наравне с главой дома, а кто ограничивался мелкими подсобными работами, сказать невозможно.

Мужчины-золотошвеи. Традицию распределения занятий в области церковного искусства нарушали и мужчины. Как отмечалось выше, факт обращения представителей сильного пола к женским рукоделиям до настоящего времени не признается многими серьезными исследователями искусства шитья. Даже теми, кто предполагает такую возможность по отношению к монахам Греции и Афона. Поэтому приведу примеры, подтверждающие, что в XV–XVII вв. этим делом профессионально занимались наши соотечественники, как монашествующие, так и миряне. Самое раннее упоминание о мужчинах, вышивавших образа и именуемых «шевчии», встречается в сочинениях Иосифа Волоцкого[81]. Появление же упоминаний о мужчинах-мастерах узкой золотошвейной специализации относится уже к 1585 г. Так, в документах царского двора говорится о светских мастерах, исполнявших работы для представителей правящей династии. Это Мартын Петров, Юрий Андреев, Богдан Григорьев[82]. В 1629 г. упоминается старец Антоний, который, также по заказу правительственных служб, шьет покровы для соборной церкви[83]. К сожалению, обозначенные свидетельства не отражают одного существенного нюанса, а именно специальной терминологии, которая продемонстрировала бы, как принято было произносить название профессии мужа-золотошвеи. В первом случае наименование профессии приводится во множественном числе, и невозможно понять, на каком слоге

ставится ударение. Во втором случае о профессии вообще не говорится. Однако с этим интереснейшим моментом знакомит нас целый ряд других свидетельств. В одной из своих работ исследователь древнерусского шитья Л.Д. Лихачева приводит следующий фрагмент документа XVII в.: «В патриаршем дворе... находился подклет, где жил старец золотошвея»[84].

Приведенный пример чрезвычайно примечателен, здесь мужчина, профессиональный вышивальщик, назван не «золотошвеем», как предлагается читать в словарях, а «золотошвеей». Использование термина женского рода не было простой случайностью, ошибкой прочтения, поскольку его актуальность подтверждается и целым рядом других данных. В общей сложности мне удалось отыскать одиннадцать примеров его использования. Приведу несколько из них. Так, в документах царского двора 1626 и 1628 гг. имеются сведения о старце Мисаиле, который исполнял ряд заказов для соборного Успенского храма и церкви Ризположения, «что на патриаршем дворе Московского Кремля» (починка старых церковных пелен, низание жемчуга и пр.). Во всех документах он также назван «золотошвеей»: «Октября 27 [7135 (1626) г.], дано старцу Мисаилу золотошвее гривна, купил 2 зол. белого шелку, да 2 зол. рудожелтого шелку, починивал им соборные церкви Успения Прч. Богородицы старые пелены. <...> Ноября 9, дано старцу Мисаилу золотошвее 10 ден., купил 2 зол. шелку белого, да рудожелтого к починке к соборным пеленам... и жемчужный приклад на пеленах на ново перенизывал». «Ноября 17 [7135 (1626) г.]... <...> ...дано старцу Мисаилу золотошвее за белый шелк за золотник 5 ден., тем шелком к покровцам и к воздухам и к запонам нашивал кресты и подписи крестному знаменью». «...Октября 29 [7137 (1628) г.], золотошвее старцу Мисаилу на золотник шелку белого 6 ден. перенизывал к чудотворному образу Преч. Богородицы Владимирские, что в соборе, рясы жемчужные»[85].

На основании приведенных примеров видно, что в первой половине XVII в. не считалось зазорным использовать термин женского рода для обозначения профессии мужчины, избравшего своим делом ремесло, традиционно закрепленное за прекрасным полом. Примечательно, что общепринятое гендерное разделение работ на каком-то этапе нашло отражение в русском языке, как бы зафиксировав приоритет одного рукоделия за женщинами, другого — за мужчинами. Однако в отношении сильного пола ситуация быстро менялась. Уже в документе 1652 г. упоминается мастер Григорий «золотошвец»[86]. В XVIII–XIX вв. мужчин, владевших золотошвейным искусством, стали называть «мастером золотного шитья», «канительщиком» или «золотошвеем». В отношении жен, писавших иконы, все сложнее. Появление самих жен-иконников намного опередило возникновение термина женского рода, обозначавшего род их занятий. К тому же такой термин начал использоваться не в официальном, а в обиходном, бытовом языке. Поэтому было бы тщетным перелистывать страницы старых словарей XIX — начала XX в. — в них не введены термины женского рода, означающие профессию религиозного художника[87]. Зато какое многообразие наименований, говорящих, что иконописное рукоделие — дело, более свойственное представителям сильного пола: «изограф», «зограф», «иконописец», «писец», «иконник», «иконописатель». Оно и понятно — официально женщинам работать не полагалось.

Что же касается бытового языка, то такие термины, как «иконописица» и «живописица», начинают использоваться не ранее XIX столетия. В разного рода деловых бумагах (главным образом монастырских), мемуарах, описях храмов встречается великое множество примеров употребления таковых. Единого наименования профессии жен, пишущих иконы, в России не было. В различных регионах их нарекали по-разному. Появлялись эти термины благодаря не только составителям документов, но и авторам, посвящавшим свои книги тому или иному монастырю. В С.-Петербурге монашествующих художниц с конца XIX в. стали именовать сестрами-иконописцами. До этого времени в монастырских документах о таковых сообщалось: «пишет образа» или «несет живописное послушание». Светские писатели чаще всего называли женщин-иконописцев «живописицами» (иногда «сестрами-живописцами»). Так же именовались художницы в нижегородских обителях и в иконописной мастерской при православной

русской миссии в Токио (Япония), поскольку в этих городах иконы, как правило, писались маслом[88]. В Екатеринбурге и живописиц, и иконописиц часто называли мастерицами[89]. В Архангельске, старинных иконописных центрах Великом Новгороде и Москве, как в старину, так и на рубеже XIX–XX столетий часто вообще избегали как-либо именовать жен, пишущих образа. Например, в архивных материалах Покровского Зверина женского монастыря в Новгороде о монахине Агнии говорится: «...Послушание проходит клиросное и занимается живописью святых икон»[90]. Аналогично в документах московской Ивановской обители о послушнице А.Г. Шестаковой с 1882 по 1898 г., то есть до того момента, когда она возглавила мастерскую, ее продолжали называть обучающейся иконописи, но не иконописицей[91]. В Холмогорах и Оренбурге монахиню, исполнявшую послушание иконописания, называли несколько фамильярно — «иконопиской» или «живопиской», причем как в служебных документах, так и в мемуарах; в Могилеве — «богомазихой»[92]. При этом работу иконописицы всегда именовали «образ» или «икона» и никогда не называли картиной, в какой бы технике она ни была исполнена. Исключение составляли лишь монументальные полотна, заменявшие храмовые росписи.

Конкретные имена жен, занимавшихся иконописью, и не принадлежавших к правящей фамилии, появляются в документах со второй половины XVIII в. Письменные источники в первую очередь упоминают женщин, которые или семьи которых по той или иной причине стали известны в истории Русской православной церкви. В XVIII в. занятия золотошвейным искусством (для рукодельниц всех слоев общества) и живописью, рисованием (для женщин из состоятельных семей) являлись одними из самых излюбленных. Очевидно поэтому в освоении русскими женщинами искусства иконописания наметились два пути: первый шел от золотошвейного мастерства, второй — через знакомство с рисунком и живописью. Но прежде чем обратиться к реальным примерам, это подтверждающим, кратко остановимся на тех изменениях, которые произошли в XVIII в. в системе женского образования.

Уже во времена императриц Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны существовал ряд женских учебных заведений, в основном частных пансионов, где уделяли внимание художественному образованию и включали в программу обучения уроки рисования. Содержателями первых таких учебных заведений, согласно исследованию Н.Е. Зинченко, были выходцы из Франции[93]. Государыне Елизавете Петровне удалось воплотить в жизнь мечту своего отца, основав Императорскую Академию художеств; выпускники Академии нередко преподавали и в женских учебных заведениях. Советники императрицы Елизаветы разработали план государственного женского образования, расцвет которого пришелся уже на время Екатерины II. Императрица-просветительница не увлекалась ни шитьем, ни тем более иконописанием. Из всех начертательных художеств она отдала дань только рисованию (известно, что одну из своих работ Екатерина II подарила философу Вольтеру). Тем не менее к началу именно ее правления (1762–1796) занятия рисованием и живописью становятся одним из излюбленных способов времяпрепровождения русской знати. В живописи Западной Европы и России второй половины XVIII в. появляются новые сюжеты, и в их числе — изображения, представляющие художниц и художников. В воспоминаниях Надежды Дуровой (кавалерист-девицы) говорится о досуге юных дворянок: «...утро проводили в комнате у тетки нашей, читая, рисуя...»[94] Рисовать девочек именитых фамилий в это время учили с малых



Э.-Л. Виже-Лебрен. Автопортрет. 1800. ГЭ



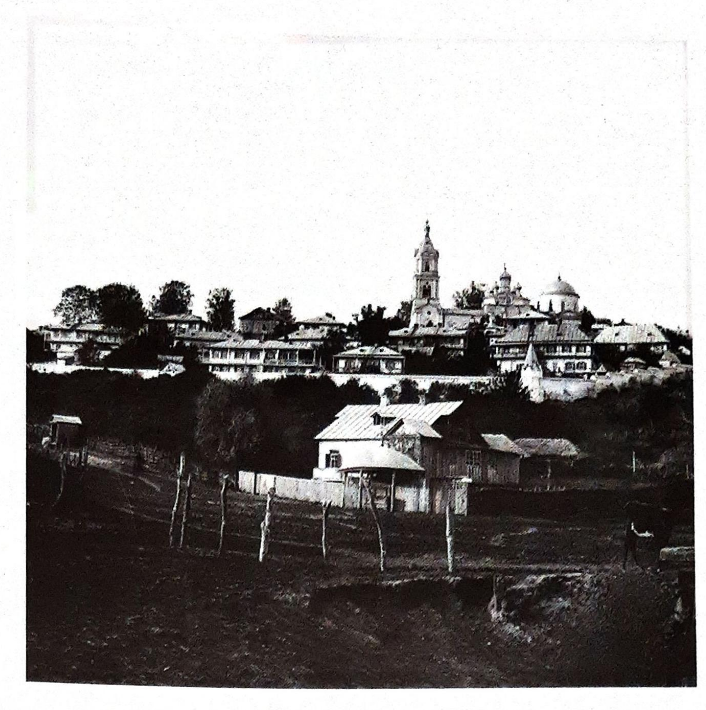
Неизвестный художник. А.Н. Голицына. 1822. Музей А.С. Пушкина

лет. «В комнате найдешь два шкафа: в одном — твои книги, бумага для письма, карандаши, ящик с чернильницею и прибором к ней, ящик с красками... <...> Найдешь стол рукодельный, стол или бюро для письма и рисования...» — наставляла свою маленькую дочь княгиня Е.Н. Мещерская[95]. Разумеется, далеко не во всех учебных заведениях давали уроки живописи, не говоря уже об иконописи. Целью воспитания девушек высшего сословия было формирование тонкой чувствительной души, а что могло дать им сложное искусство письма православной иконы, которое еще долгое время воспринималось большинством как грубое ремесло. Преподавание же рисунка в ряде женских учебных заведений было на достаточно высоком уровне. Предпочтение здесь отдавалось изучению произведений титанов итальянского Возрождения. В программу всех четырех «возрастов» Императорского Воспитательного общества благородных и мещанских девиц при Смольном монастыре в С.-Петербурге включались уроки рисования. Экзаменов по этому предмету не было, но образцы, выполненные ученицами, прилагались для ознакомления экзаменационной комиссии. Навыки, полученные выпускницами институтов и пансионов в этом виде творчества, сыграли свою роль в жизни многих будущих иконописиц.

С середины XVIII в. начинают изредка появляться иконы с летописями, указывающими имя своей исполнительницы. Возможно, первым подписным образом является икона Богоматери «Всех скорбящих Радость», описанная в книге А.И. Успенского[96]. Образ был обнаружен ученым в старинном Крестовоздвиженском соборе г. Романова Ярославской губернии. В летописи в нижней части иконы сообщалось: «Написася сия с(вя)тая икона 1764 года сентября 2 дня тщанием рабы Божия Анны Аксаковой»[97]. Уточнение смысла этого текста вызывает некоторые трудности, поскольку слово «тщанием» могло означать как непосредственный труд, так и просто успешный поиск средств для написания образа. А возможно, и то, и другое одновременно. Однако сравнение с авторскими подписями ряда других памятников XVII–XVIII вв. позволяет считать, что А. Аксакова могла быть непосредственной исполнительницей образа. В пользу этого свидетельствует автограф известного художника Петровской эпохи Андрея Матвеева на его картине «Аллегория живописи»: «Тщанием Андръя Матъвъева: 1725 году»)[98]. Другим примером является надпись на пелене, выполненной княгиней Д.И. Дашковой в 1673 г., в которой сообщается: «...тщание и труды князя и боярина Дашкова жены его княгини Дарьи Ивановны, а намели и писал иконописец Михаило Новгородец в лето 7181»[99]. Следующую аналогию представляет текст на обороте пелены «Св. благоверный Дмитрий Царевич» из Благовещенского собора г. Сольвычегодска: «7163 (1654) года октября 19 совершена бысть сия... по обещанию именитого человека Димитрия Андреевича Строганова, а труды и тщание сия пелены жемчугом жены его... Анны Ивановны, а в лицах и в ризах и во всякой утвари труды инокини Марфы, по реклу Веселки»[100]. Сравнение значительного числа авторских подписей иконописцев, живописцев и золотошвей показало, что слово «тщание» в значении «исполнил» более типично именно для произведений шитья. Очевидно, что не картина столичного живописца, а именно золотошвейные работы, имеющие подобные надписи, были знакомы исполнительнице образа Крестовоздвиженского храма и повлияли на составление летописи иконы. Вероятно также, что она изучала и золотошвейное дело. Имя Анны популярно в роду Аксаковых, но по возрасту на роль исполнительницы

рассматриваемого образа подходит только супруга Николая Ивановича Аксакова (1730–1802), Анна Петровна (урожд. Меркурова). К тому же с 1760 по 1778 г. ее муж был воеводой того самого г. Романова, чей храм знатная дама пожелала украсить иконой[101].

Если факт освоения Анной Аксаковой иконописи и золотного шитья можно высказать только в качестве предположения, то биографические данные м. Августы, игуменьи Борисовской Тихвинской пустыни, с определенностью свидетельствуют о том, что она была обучена в мирской жизни этим двум видам искусства. Об этом будущая инокиня говорила сама в 1802 г., в момент поступления в обитель: «Искусна в чтении и пении, умеет золотом шить и писать иконы»[102]. Составитель описания Борисовской пустыни о. Леонид сообщает также, что м. Августа происходила из купеческой семьи. Занятия иконописью в среде купечества XVII–XVIII столетий не были редкостью. Особенно если речь идет о тех областях, где это ремесло процветало. А слобода Борисовка Гайворонского уезда Курской губернии (где находилась и Борисовская Тихвинская пустынь) была известна как крупный центр иконописи. Ее владелец, сподвижник Петра Великого граф Борис Петрович Шереметев, основал в слободе женскую пустынь в память о Полтавской победе. Он же инициировал обучение селян искусству церковной живописи. В 1714 г. для иконописных работ в храмах обители граф выписал из С.-Петербурга в Борисовку живописца Игнатьева, а затем и других столичных художников, которым также предписывалось обучать своему делу местных крестьян[103]. Писание образов в Борисовке привилось и настолько окрепло, что уже в первой четверти XIX в. иконы ее мастеров получили известность и имели широкий сбыт за пределами губернии.



Г. Сафонцев. Вид Борисовской Тихвинской женской пустыни с юго-восточной стороны. Фотография. 1900–1906

Ко времени поступления в пустынь м. Августа была уже немолодой женщиной. Об этом свидетельствуют следующие данные. В 1805 г. она приняла иноческий постриг, что в XVIII — начале XIX в., согласно Духовному регламенту 1721 г., дозволялось делать женщинам не моложе 50–60 лет, только с 1832 г. возраст вступления в монашество снизился до 40. (Хотя изредка делались исключения, но это были особые случаи, требовавшие особого разрешения самого императора.) В 1814 г. м. Августа стала игуменьей, а уже в 1822 г. о ней говорится, что, «будучи в преклонных летах, чувствуя, что не в силах более управлять обителью, [она] оставила игуменство и провела остаток жизни в уединении и подвигах благочестия» и скончалась в 1849 г.[104] Вступая на духовный путь в зрелом возрасте, трудно покидать родные места, где проведены многие годы жизни, поэтому можно предположить, что м. Августа была родом из слободы Борисовка. Она, как видно из ее же слов, принадлежала к семье купцов-иконописцев, представители которой занимались также и золотным шитьем. Однако эти навыки в обители, возможно, и не понадобились. Зато пригодились другие умения. В завете основателя этого места женского уединения, графа Б.П. Шереметева, высказано пожелание, чтобы все принимаемые в Борисовскую обитель сестры непременно были «в чтении и пении искусны», поэтому первым послушанием м. Августы стало «исправление» крылошанской должности[105]. Самым ранним и наиболее показательным примером одновременного освоения женщиной живописи и иконописи являются биографические данные купеческой дочери Марии Ивановны Миловой. История художницы



Ф.И. Шубин. Портрет митрополита Новгородского и С.-Петербургского Гавриила (П.П. Петрова-Шапошникова). Горельеф. 1792. ГРМ

известна благодаря тому видному положению, которое занимал в среде петербургских старообрядцев ее отец, Иван Иванович Милов (1742–1839). Будущий устроитель храмов и «виновник» примирения раскольников с православной церковью приехал в столицу из г. Любима Ярославской губернии 12-летним мальчиком[106]. Здесь он долгое время находился в услужении у богатого купца К.С. Попова. Их связывали религиозные убеждения — оба принадлежали к общине поповцев. Со временем И.И. Милов, став мастером «шелкового и красильного цеха», завел свою фабрику и разбогател. Как лучший фабрикант С.-Петербурга, он стал поставщиком тканей к царскому двору. Императрица Екатерина II благосклонно относилась к старообрядцам, а в лице И.И. Милова видела человека весьма полезного в деле сближения раскола с официальной духовной властью. Со временем заказчиками миловской фабрики, а затем друзьями и гостями в доме И.И. Милова стали многие видные государственные деятели и в их числе член Академии наук архиепископ Новгородский и С.-Петербургский Гавриил (Петров-Шапошников) (с 1783 г. — митрополит). Этот был высокообразованный «великолепный и важный Екатерининский архиерей (которому сама императрица посвятила свой перевод Мармонтелева «Велисария»)»[107]. Он многие часы проводил в беседах и спорах с благочестивым купцом-старообрядцем. Пастырь повлиял на решение И.И. Милова и других поклонников старой веры принимать на службу в своих церквах православных священников. Он же был в числе первых, кто обратил внимание на способности юной Марии Миловой к живописи, и посоветовал ее отцу профессионально обучать дочь иконописи. И.И. Милов серьезно отнесся к этому замечанию и нанял для нее учителя. Разумеется, это был мастер, чье творчество соответствовало вкусам и митрополита Гавриила, и самого И.И. Милова. Можно высказать следующие соображения по этому поводу. Владыка живо интересовался древним искусством, ратовал за сохранение его памятников и в этом он не был одинок. В конце XVIII в. увлечение стариной стало постепенно входить в моду. Среди ее почитателей были не только аристократы, духовенство, но и разночинцы[108]. Конечно, в целом общество еще не было готово видеть произведения традиционной иконописи в действующих храмах. Тем не менее на рубеже XVIII–XIX вв. уже было сделано несколько важных открытий в области древнерусской живописи. Один из самых примечательных ее памятников — роспись XII в. в Георгиевской церкви Старой Ладоги, долгое время находившаяся под штукатуркой, — около 1780 г. был обнаружен самим архиереем Новгородским и С.-Петербургским Гавриилом[109]. Что же касается старообрядцев, то в первую очередь именно они были поборниками, собирателями и хранителями древнего искусства. В отличие от многих прочих не утратили способность ценить художественное творчество средневековых мастеров за его особенную выразительность и молитвенную чистоту. Неслучайно

самые крупные коллекции старинных икон в XIX в. принадлежали старообрядцам. И.И. Милов не был исключением. Об этом свидетельствуют описания образов, украшавших храмы, открытые им и другими раскольниками в С.-Петербурге. Так, в Никольской церкви (Миловской) на Захарьевской улице, разрешение на освящение которой купец получил в 1799 г., «все иконы письма греческого, некоторые писаны на кипарисе, другие на липе... Оне украшены были деревянными, вызолочеными с резьбой рамами и киотами красного дерева»[110]. Эти старинные иконы были приобретены И.И. Миловым в 1796 г. из поповской моленной в доме его прежнего хозяина, купца К.С. Попова, с которым он долгое время сохранял добрые отношения. В другой старообрядческой церкви, Никольской на Никольской улице, построенной в 1820–1838 гг. по инициативе купца К.З. Чурсинова, также находились иконы, хотя и современные храму, но исполненные в «византийском стиле». В основном это были образа работы торжковских старообрядческих иконописцев, проживавших в столице, Макария Самсонова Пешехонова и его сына Василия[111]. Несомненно, что именно такие, то есть в «греческом стиле», образа служили образцами для Марии Миловой в период обучения. Что же касается техники и материалов, использовавшихся ею, то здесь стоит обратить внимание опять-таки на приведенные выше описания. Все иконы в церквах старообрядцев были исполнены на деревянной основе — кипарисных и липовых досках, хотя многие современные художники писали иконы для храмов на холсте, цинке, меди и пр. Это позволяет предположить, что и краски иконописица использовала не масляные, а традиционные темперные. Старообрядцы и в конце XIX столетия с большим недоверием относились к образам, писанным маслом на полотне, даже тем, что являли чудотворную силу.

Как свидетельствуют источники, М.И. Милова достигла в искусстве писания икон больших успехов[112]. 20 ноября 1800 г. Маша Милова преподнесла императору Павлу, посетившему дом ее отца, «святую икону своих трудов». Ученые-краеведы так описывают эту историю[113]. При императоре Павле положение раскольников заметно ухудшилось. Его возмущало их отношение к власти (в частности, отрицание молитвы за царя). Наибольшая опасность угрожала столичным старообрядцам, в судьбе которых положительную роль сыграл И.И. Милов. Он воспользовался своими обширными связями и сумел умилостивить императора. Павел пожелал объединить всех старообрядцев в одну церковь под наименованием единоверческой, разрешив им проводить богослужение по старопечатным книгам, изданным при первых пяти московских патриархах[114]. Он посетил миловский храм с целью увидеть, как отправляется в нем богослужение. После проведенной церемонии, удовлетворенный император пожелал посетить дом И.И. Милова — тогда-то он и ознакомился с работами его дочери. В благодарность за подаренный образ Павел пожаловал юной иконописице бриллиантовый фермуар[115]. Икону же, исполненную М.И. Миловой, царь поместил среди других образов небольшого иконостаса в своем дворцовом кабинете. Вскоре император Павел пригласил купца Милова и всех прихожан его церкви во дворец для слушания божественной литургии. После службы, когда И.И. Милов зашел к императору, чтобы проститься, тот подвел его к иконостасу и, «отворив рамку, сказал: „Не угодно ли приложиться к святым мощам и иконам“ и тут же указал на образ, который имела счастье поднести ему дочь Милова»[116]. Позднее, уже будучи замужем, М.И. Милова не оставила своих занятий иконописью. В описаниях миловской церкви Николая Чудотворца указывается еще одна ее работа: «Особого внимания заслуживает плащаница, написанная и устроенная усердием дочери Милова Марьею Ивановною Морозовой»[117]. По всей видимости, эта работа была написана художницей для первой церкви, устроенной в доме отца, а затем перенесена в новый миловский храм, для постройки которого в 1840 г. она пожертвовала большой земельный участок[118].

История Марии Ивановны Миловой интересна не только тем, что ее имя известно в числе немногих женщин уходящего века Просвещения, освоивших искусство писания иконы. Это и самое раннее документальное свидетельство благосклонного отношения духовных властей к женщинам-иконописцам. Причем благосклонность эта оказалась выражена во внимании

такого благочестивого священника, как митрополит Гавриил (Петров-Шапошников), который, по словам современников, «был строгим постником, молитвенником и аскетом, и не только в замысле, но и в жизни». Имя Марии Миловой-Морозовой примечательно и тем, что она принадлежала к самому консервативному в религиозном отношении слою населения — к старообрядцам. Все изложенное служит подтверждением того, что даже в этой среде женщинам дозволялось заниматься иконописанием. Прочие свидетельства этого — более поздние и, как правило, упоминают имена старообрядческих писиц начала XX столетия, переписывавших книги и украшавших их миниатюрами и орнаментами, а не иконописиц[119].

Мария Милова и, вероятно, Анна Аксакова писали иконы, движимые порывами души. Это дело было любимым, желанным, но не обязательным. Однако с конца XVIII в. среди женщин стали появляться и профессиональные изографы. Огромный интерес представляет список иконописцев городской обывательской книги г. Ростова Великого 1793–1795 годов, опубликованный М.М. Федоровой[120]. В числе восьми городских иконописцев упоминается единственная женщина — мещанка Анастасия (Настасья) Куприянова. Других иконописцев в Ростове Великом (мужей или жен), носивших такую же фамилию, обнаружить не удалось. Вероятно, иконописица Анастасия Куприянова осваивала свое ремесло вне дома[121].

Близость лицевого шитья к иконописи позволяла женщинам с первых веков христианства изучить тонкости иконографического канона, символику церковного искусства, отчасти обрести уверенность в работе с красками. Вполне вероятно, что в Древней Руси женщины (из аристократии и семей профессиональных изографов) имели возможности обратиться к писанию икон. Наиболее благоприятным для них был период с XVI по XVII век. Особенно важно то, что тогда увеличилось число профессиональных изографов из среды ремесленников и даже крестьян, для которых любое дело было фамильным. В их семьях не было и не могло быть строгого распределения труда между мужчинами, женщинами и детьми, возможного в кругах власть имущих. Никто из работавших в домашней мастерской, кроме главы дома, не мог иметь своего имени как художник. На рубеже XVII–XVIII веков женское иконописание в силу ряда обстоятельств стало заметным явлением: сведения о писании икон женами и девами проникли в государственные указы. Это говорит о том, что появляется значительное число самостоятельно работающих женщин «всех чинов и санов». Однако мы не находим ни одного конкретного имени иконописицы (исключая царственных особ, которые изредка обращались к изографству, отдавая предпочтение переписыванию и иллюминированию книг). Те же жены, чьи имена удалось установить, жили во второй половине XVIII века. Это дворянка Анна Аксакова (Меркурова), купеческие дочери Мария Милова и м. Августа, ремесленница Настасья Куприянова. Причем последняя являлась «записным» (т.е. официально зарегистрированным в городских реестрах) иконописцем. Правда, нельзя исключать того, что и м. Августа, занимавшаяся в мирской период своей жизни писанием икон, скорее всего, не была любителем.

Глава 2

МИРЯНКИ И МОНАХИНИ. СОСЛОВНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Образ жизни в миру и монашеском уединении определяли особенности постижения духовного опыта. «...Все христиане дают Богу обет в таинстве крещения, а поступающие в иночество к общим для всех обетам прилагают еще и новые, лежащие исключительно на них одних»[1]. Принимая постриг, монашествующие входили в новую жизнь с новым именем, выражавшим внутреннюю сокровенную силу, — знак того, что менялось все устроение человеческой души. Они отрекались от своих мирских привязанностей, имущества. Казалось бы, где, как ни в монастыре, должны были стираться сословные различия. Однако зачастую человек поступал в монастырь уже в зрелом возрасте. Несмотря на то что его положение здесь кардинально менялось, он приносил в новую жизнь свои знания, навыки, опыт, полученные в миру и определявшиеся его прежней социальной принадлежностью. Это обстоятельство обусловило необходимость рассматривать в данной главе монашество не как отдельное сословие, а как особое, отличное от светского, сообщество во время характеристики прочих групп. Это важно и потому, что иноческий и светский быт создавали разные условия для занятий церковным искусством. Постничество, послушание и молитва — основа монашеского бытия — устанавливали такой порядок, который способствовал искоренению страстей. Жизнь же светских людей была полна искушений. Семья, общество давали много поводов к раздражению, совершению ошибочных поступков. Особые сложности сопровождали труд иконописцев и иконописиц, работавших вне монастырских стен. Их испытывал не только денежный вопрос — опасность сделать святое дело средством наживы, но и опасность гордыни. Занятый писанием икон («послушание паче поста и молитвы») человек откладывал посещение храма, иной раз забывал помолиться, не принимая во внимание нераздельность процесса создания образа и соблюдения священных ритуалов. Строгий же регламент монашеской жизни устранял возможность подобной забывчивости. Здесь день начинался молитвой и ею завершался. Однако бдительность мудрых наставников и наставниц, окружение близких по духу людей были бессильны помочь тем, кто не был готов к самовоспитанию и овладению искусством управлять собой. С другой стороны, сколь ни трудны поиски духовности в миру, тем не менее примеры из истории женского иконописания являют образы светских иконописиц, чья крепость веры и самоотверженное служение Богу и Церкви поражала современников не менее, чем высокие подвиги иночествующих художниц: «Есть мирянки, в светлые платья одетые, инокини по духу, а есть манатейные — мирянки сердцем»[2].

В разное время среди женщин различных слоев общества существовали свои приоритеты, касающиеся выбора творческих занятий, что позволяет разделить историю женского иконописания на два периода: всесословный светский (XVII–XVIII вв.) и всесословный монашеский (XIX — начало XX в.). Теперь рассмотрим причины, дающие основания выделить эти временные грани.

Первый период. Как мы видели, тексты указов Петра I, относящиеся к иконописцам обоих полов, позволяют предположить, что в XVII–XVIII вв., среди мужчин и жен-иконописцев

были представители «всех чинов» (миряне) и «санов» (духовенство). Отчасти это подтверждается и рядом других данных. Одни свидетельства касаются женщин, принадлежавших к семьям профессиональных иконописцев. В связи с этим важно, что обилие документальных материалов, освещающих деятельность изографов-мужчин (в том числе возглавлявших домашние мастерские), позволяют обрисовать достаточно полную картину социальной принадлежности последних уже в XVII столетии. Согласно исследованию Д.А. Ровинского, иконописцы не составляли единой социально замкнутой группы, а часто совмещали иконописное ремесло с другими профессиональными занятиями и принадлежали к разным слоям общества. Среди них были дворяне, представители духовенства, купцы, мелкие торговцы, ремесленники, военные и крестьяне[3]. Другие материалы (второй половины XVIII в.) называют имена женщин-иконописцев из купеческого, дворянского и мещанского сословий. При этом в означенный период мы не находим ни одного документа о монашествующих художницах, ни одного имени иконописицы, о которой с уверенностью можно сказать, что она трудилась в монастыре. Все упомянутые лица относятся к числу светских художниц или обучились писать образа в миру. Отсутствие же в женских монастырях этого и более раннего времени иконописных мастерских обусловлено объективными историческими причинами. В старину женские обители пользовались поддержкой властей, возникали, как правило, в городах, и могли заказывать иконы жившим здесь профессиональным мастерам-изографам или иконописным мастерским мужских монастырей. Более того, на протяжении почти всего XVIII столетия женское монашество, даже по сравнению с мужским, переживало трудную пору секуляризации монастырских земель, упразднения большинства монастырей (закрывались в первую очередь женские обители), сокращения числа черного духовенства. Гонения на монашество, начавшиеся в эпоху Петра Великого, ослабевали лишь в царствования императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761) и императора Павла I (1796–1801). Деятельность Петра I в чем-то способствовала развитию в женских обителях ремесел, но у него были свои взгляды на мужские и женские рукоделия, сложившиеся под влиянием довольно строгого распорядка царского двора. Это нашло отражение в Прибавлении к Духовному регламенту, написанному в мае 1722 г.: «Весьма монахом праздным быти да не попускают настоятели, избирая всегда дело некое. А добре бы в монастырях завести художества, например: дело столярное и иконное, и протчее, что не противно монашеству, а монахини пряжу, шитье и плетение кружев, и протчего»[4]. Несмотря на то что здесь явно подчеркнуто традиционное разделение между мужскими и женскими занятиями, несомненно, что среди прочих умений инокиням не возбранялось осваивать иконописание. Следующий указ от 31 августа того же года «Об обучении прядильному мастерству девиц и вдов, живущих при монастырях и готовящихся к пострижению в монастырь», недвусмысленно давал понять, что жены ангельского чина должны в первую очередь заниматься теми делами, которые были полезны для государства. По распоряжению правительства сорок четыре мастерицы села Покровского были отправлены в монастыри разных епархий, чтобы в течение двух-трех месяцев научить насельниц искусству прядения[5]. В грандиозных планах преобразователя России развитие этого мастерства должно было послужить далеко не мирным задачам. В архиве Новоторжского Воскресенского женского монастыря хранился документ, свидетельствующий о том, что Петр I нуждался в «добрых пряхах» для фабрики, где производились солдатские палатки[6]. Позаботился государь и о других светских нуждах. При его дворе в моду вошли кружева, и для обучения искусству их плетения русских монахинь из-за рубежа были выписаны кружевницы. Иными словами, предпосылок и условий для сложения организованного женского иконописания в монашеской среде, в отличие от светской, в XVIII в. не было. Хотя нельзя исключать того, что в монастырях жили насельницы, которые, подобно игуменье Августе, обучились писать иконы в мирской жизни и имели возможность заниматься этим делом в своих кельях. Очевидно, однако, что существенной роли в жизни обителей они не играли и потому остались неизвестными. Все это позволяет нам условно назвать женское иконописание XVII–XVIII вв. всесословным светским.

Второй период. Составить же наиболее определенное и полное представление о социальном происхождении русских иконописиц позволяют лишь поздние материалы (XIX — начала XX столетия). Справедливости ради надо отметить, что реформы Петра Великого и его преемников, проводившиеся с целью европеизировать Россию, привнесли существенные изменения в положение женщины в семье и общественной жизни. Хотя эти новшества «в разных слоях народа проявлялись медленно и по-разному, все же следствием их везде было усиление стремлений женщин к самостоятельности и образованию. О том, что эти стремления могли заметно повлиять на общественную жизнь, свидетельствует та роль, которую сыграла русская женщина в духовной истории России в начале второй четверти XIX столетия»[7]. К этому времени уже завершилось формирование сословий, начавшееся еще в середине XVI в. В 1775 г. была окончательно определена система прав и обязанностей всех социальных групп: привилегированных — дворяне, духовенство (черное и белое), и податных — купечество, мещанство, крестьянство. Было и особое воинское сословие — казачество, имевшее свои привилегии. Вслед за смягчением патриархальных нравов последовало постепенное расширение круга возможностей, вовлекавшего женщин (в первую очередь высшего и среднего слоев) в общественную жизнь. Это связано с их участием в благотворительной деятельности, позднее — в миссионерском движении, с увеличением количества женских учебных заведений, в том числе и художественных, и пр. Самым же знаменательным обстоятельством являлось то, что писание икон стало одним из важных послушаний в женских монастырях России. Во все времена число лиц черного духовенства было несопоставимо меньше мирского населения, возможно, поэтому в период официального закрепления сословных групп монашество (наряду с белыми священниками) составило лишь часть одного сословия — духовного. Однако если ранние материалы свидетельствуют главным образом о светских художницах, то документы 1810–1917 гг. дают богатейшие данные именно о монашествующих. К настоящему времени удалось составить представление о происхождении 347 (из 358) иконописиц, большинство которых были насельницами обителей. Следует сразу оговорить, что число светских художниц, трудившихся для Церкви, не сократилось, а явно увеличилось. Тем не менее обнаружение сведений о них, как и о тех, кто работал в более раннее время, зачастую носит случайный характер. Биографические же данные иночествующих художниц фиксировались в документах женских обителей, число которых в XIX в. резко возросло (в 1764 г. таковых было — 67, в 1855 г. — 129). Кроме того, уже в конце 1810-х — 1820-х гг. именно в монастырях возникли первые женские иконописные мастерские, часть которых со временем выросла в крупные творческие объединения. В миру же более или менее значительные по численности работающих женские мастерские появились только во второй половине XIX в., ближе к концу столетия. Эти особенности XIX — начала XX в. и дают основания обозначить второй крупный этап женского иконописания как всесословный монашеский. Говоря о представительницах разных социальных групп, невозможно обстоятельно рассказать обо всех, поэтому в параграфах данной главы будут очерчены лишь самые яркие или наиболее показательные биографии церковных художниц.

§ 1
Представительницы царского дома

Прежде чем приступить к характеристике иконописиц разных сословий, остановимся на том, какое место занимало писание икон в жизни женщин, принадлежавших к правящей династии Романовых в XVIII и XIX вв. Они во многом являлись образцом для своих подданных, в первую очередь аристократии, нередко задавали тон своим благочестием и увлечениями, покровительством тем или иным видам искусства. Их творческие интересы всегда были разнообразны. С той разницей, что в XVII в. занятия церковным искусством были превалирующими, во всяком случае на уровне обучения таким художествам, тогда как в последующие времена они

стали заметно уступать светским видам творчества. Тем не менее многие царственные жены хотя бы однажды отдали дань тому или иному виду духовного творчества. В XVIII столетии они явно предпочитали традиционное для женщин золотошвейное искусство. В этой технике создавали свои работы для Церкви сестра царя Петра I царевна Наталья Алексеевна и его дочь государыня Елизавета Петровна[8]. Примечательно, что в конце XVIII — начале XX в. шитьем, подобно им, занимались некоторые императрицы, иностранки по происхождению. В их числе славившаяся многими талантами Мария Федоровна, супруга императора Павла I, и Мария Александровна, жена Александра II[9]. К числу заслуг первой относится и учреждение ряда учебных заведений, в которых преподавали рисунок и живопись, а воспитанники и воспитанницы обращались к религиозной тематике[10]. Последняя российская императрица Александра Федоровна вышила пелену и два воздуха для пещерной (нижней) церкви Феодоровского Государева собора Царского Села. Она также рисовала красками по шелку[11]. Становясь супругами наследников престола могущественнейшей империи и принимая православие, немецкие принцессы стремились заслужить любовь и уважение подданных, проявляя особое внимание к религии и культуре новой родины.

Предпочтительное отношение императриц к традиционному женскому рукоделию, а не к иконописи, возможно, объясняется тем, что произведения церковной живописи XVIII — первой половины XIX в., которые можно было видеть в столичных церквах, по стилю практически не отличались от работ западноевропейских мастеров. Лучшими образцами живописи, как светской, так и церковной, со второй половины XVIII в. считались произведения мастеров Высокого Возрождения и итальянских живописцев XVII в.. Старинные же русские и греческие иконы, по большей части скрытые поздними записями и нередко испорченные реставрациями, не производили впечатления и мало что говорили о душе русского народа. В изучении царственными особами иконописи наступила длительная пауза. Сила «европеизации» в послепетровской России была такова, «что к преданиям духовной жизни удалось вернуться только по западному пути и по западному примеру»[12], а к иконописи — через освоение западноевропейской живописи и рисунка. Внучки императрицы Екатерины II с юных лет с большим увлечением занимались рисованием. Они обращались к религиозным сюжетам, но их произведения не несли функционального значения и, как правило, это были копии рисунков все тех же мастеров итальянского Возрождения (см. главу 5).

Вероятно, первой из числа женщин царствующей фамилии, кто в XIX столетии обратился к церковной живописи, была учредительница Императорского женского патриотического общества, супруга Александра I Елизавета Алексеевна. Согласно преданию, императрица исполнила икону «Благовещение» для петербургской церкви во имя правв. Захарии и Елизаветы при основанном ею в 1813 г. Училище женских сирот 1812 года[13]. Эта легенда выглядит вполне правдоподобно. Мистические настроения, царившие при дворе в начале XIX в., смерть двух маленьких дочерей, отчуждение супруга, как известно, также способствовали усилению религиозности Елизаветы Алексеевны: «...она показалась мне ангелом-хранителем России... <...> ...Поразило в ней нечто невыразимое, что отражало не величие ее сана, но гармонию ее души. Давно не приходилось мне встречать более тесное слияние могущества и добродетели», — вспоминала о ней французская писательница Жермена де Сталь[14]. Предание о написании иконы — не единственное, связанное с именем печальной императрицы. Скоропостижная смерть Елизаветы Алексеевны в г. Белёве, спустя всего полгода после таинственной кончины в Таганроге Александра I, породила тревожные слухи. Многие считали, что венценосная жена инсценировала свою смерть и, приняв новое имя, ушла в народ. Людская молва отождествляла ее с известной подвижницей-молчальницей Верой Александровной, которая во время своих странствований рисовала карандашом образы Спаса и Богородицы[15].

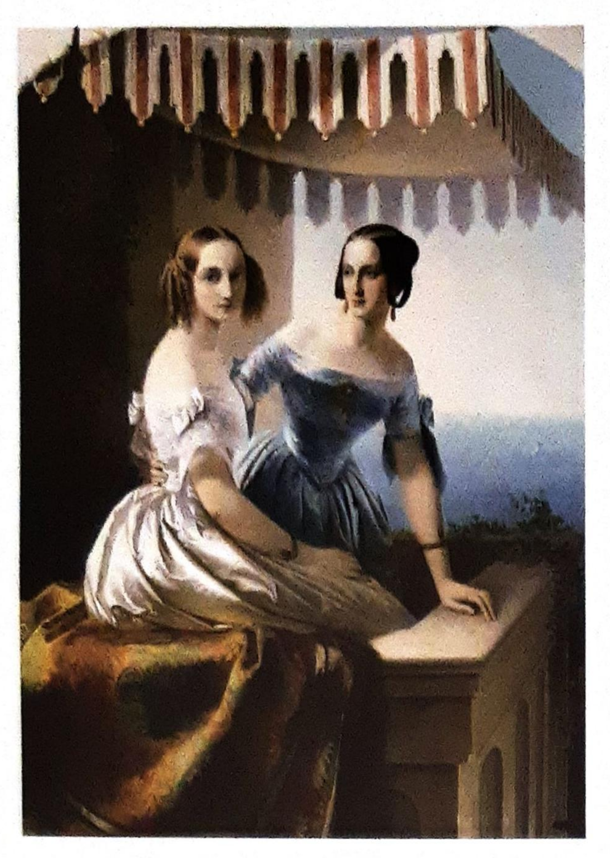
Достоверные же сведения об обращении царственных особ к церковной живописи относятся уже к представительницам следующего поколения. В первой четверти XIX в. отношение к традиционной иконописи, как и ко всей русской культуре, постепенно меняется. Решающим

событием, послужившим быстрому росту национального самосознания, была победа в Отечественной войне 1812 г. Отныне Россия получила возможность выступать на международной арене как самая могущественная европейская держава, имеющая право диктовать свои условия другим. Рост патриотических настроений, чувство национальной гордости привели общество к осознанию связи с его великим прошлым, переоценке духовного наследия. В 1840-х гг. интерес к отечественной культуре проникает и в круги императорского двора. Внутренняя политика Николая I и его правительства, базировавшаяся на трех основных принципах — православии, самодержавии, народности, — дала новый стимул для изучения памятников родной старины уже не на уровне отдельных ее почитателей, а на государственной основе. В николаевскую эпоху живописцы Академии художеств осуществляли копирование произведений мастеров Древней Руси. С одобрения императора начались изучение и реставрация самых значительных памятников древнерусского зодчества (в 1840 — Успенского собора Киево-Печёрской лавры в Киеве, в 1843 — Дмитриевского собора во Владимире и Софийского собора в Киеве). Почти в те же годы русское правительство добилось разрешения турецкого султана на реставрацию мозаик Софийского собора в Стамбуле[16]. Художники, увлекавшиеся родной стариной и копировавшие ее памятники (Ф.Г. Солнцев, Н.А. Мартынов), со временем получили поддержку правительства. Одновременно с реставрациями, собиранием зарисовок и копий образцов древнерусской живописи последняя сделалась предметом описания в общеобразовательной литературе и журналах просветительского характера. В сороковых годах появились первые специальные труды об иконописи. Важнейшим событием тех лет явился выход в свет капитального шеститомного издания «Древности Российского государства» (1849–1853). И хотя до выделения знаний о древнерусской живописи в особую научную дисциплину было еще далеко, именно в сороковых годах XIX в. «оформилось представление об иконах как о национальном искусстве, которое заслуживает глубокого и всестороннего исследования»[17]. На практике же иконопись по-прежнему старались усовершенствовать.



Э.-Л. Виже-Лебрен. Портрет великой княгини Елизаветы Алексеевны. 1798. ГЭ

По словам современников, до самого конца своей жизни император Николай I свою семейную жизнь не отделял никакою стеною от государственной[18]. Царская семья строго соблюдала все церковные обряды, посещала святые места, молилась о даровании тех или иных милостей, церемонии, совершаемые в дворцовых церквах, отличались большой торжественностью и пр. Несмотря на скепсис некоторых приближенных ко двору особ, считавших, что атмосфера дворца не способствовала глубокому духовному развитию царских детей, Николай Павлович сумел привить им любовь к родине и ее прошлому. Император всячески стремился развивать в них интерес к искусствам. Как вспоминала его средняя дочь Ольга Николаевна, «от нас,



Т.А. Нефф. Портрет великих княжон Марии Николаевны и Ольги Николаевны. 1838. ГРМ

детей, он [отец] любил принимать собственноручно нарисованные картины, но никогда не предмет роскоши: ни кольцо, ни бумажник...»[19] Все дочери императора так или иначе проявили себя на художественном поприще. Известны живописные работы и рисунки рано ушедшей из жизни младшей царской дочери, Александры[20]. Великая княжна Мария Николаевна, ставшая в 1852 г. первой женщиной — президентом Императорской Академии художеств, а годом ранее — председательницей комитета знаменитого Общества поощрения художников (с 1882 — ИОПХ), многое сделала для того, чтобы неимущие художники (в том числе и девушки) могли получить поддержку во вверенных ей заведениях. Обе старшие дочери императора внесли свой вклад в дело развития женской церковной живописи. Великая княжна Мария Николаевна оказывала помощь монастырским иконописицам, а будущая королева Вюртемберга, Ольга Николаевна, сама писала образа. Кроме нее к искусству церковной живописи обращались еще три женщины семьи Николая I.

Очевидно, что первые шаги великой княжны Ольги Николаевны в искусстве, как и ее родственниц, не могли привести сразу к писанию икон. Поначалу воспитательницами царевны были английская бонна, затем гувернантка-шведка, которая познакомила ее с основами рисования. Под руководством мадемуазель Флейшман маленькая Ольга обучалась рисованию в китайской манере, изготовлению лакированных работ, вышивке золотом по черному шелку. С 1837 г. училась писать картины маслом у немецкого баталиста А. Зауервейда и с успехом копировала картины в Эрмитаже, брала также уроки лепки у академика И.П. Витали[21]. Тем не менее под влиянием отца и выбранной им для дочери новой наставницы А.А. Окуловой великая княжна глубоко прониклась патриотическими настроениями и любовью к православной старине. Даже в ее внешнем облике современники усматривали черты россиянки по духу и по крови. «Собственно говоря, ни в одной из трех великих княжон нельзя было признать русского национального типа. Русский головной убор, например, который принято у нас носить при дворе на выходах, можно сказать, из трех сестер шел более к лицу разве только одной великой княжне Ольге Николаевне», — вспоминал князь А.В. Мещерский[22].

Биографы великой княжны приписывают ей инициативу основания образцового женского училища для девиц духовного звания в Царском Селе в 1843 г., где были введены уроки иконописи. С последним учреждением связаны и сведения об иконах царевны, исполненных маслом. Первая — «Покров Пресвятой Богородицы» — была поднесена училищу Ольгой Николаевной в день его открытия, 22 октября 1843 г., вторая прислана на имя начальницы училища 1 июля 1846 г., в день бракосочетания великой княжны с кронпринцем Вюртембергским Карлом в Петергофе. О последней иконе протоиерей П. Павлович писал в 1892 г.: «Чудная эта картина, восхищавшая некогда знаменитого архиепископа Херсонского Иннокентия, доселе украшает училище, назидая сюжетом и надписью, извлеченной из рескрипта основательницы „Пречистая Дева, будучи еще отроковицей, на коленях своей матери поучается Закону Божию"»[23]. При обсуждениях воссоздания в столице Воскресенского Новодевичьего женского монастыря великая княжна Ольга Николаевна с пониманием отнеслась к идее игуменьи Феофании (Готовцовой) создать при нем иконописную мастерскую, которую впоследствии посещала. Уезжая в Вюртемберг, будущая королева пожелала взять с собой копию чудотворного образа



Н. де Кейзер.
Портрет великой княжны Ольги Николаевны.
1848. ГЭ

Спаса из домика Петра I, исполненную монастырскими художницами[24] (об иконе Спаса см. главу 3, параграф 2).

Ее интерес к православному искусству более уже не ослабевал. Будучи кронпринцессой Вюртемберга, она в 1853 г. основала при своем доме православную церковь. Став в 1864 г. королевой и переселившись в большой дворец, немедленно устроила и здесь православный храм. В 1850, 1853, 1854 гг. и позднее Ольга Николаевна приезжала в Россию, посещала старинные монастыри. В 1868 г. пригласила П.А. Вяземского для чтения лекций по древнерусской литературе и искусству. Одна из них была посвящена киевским мозаикам и фрескам Великого Новгорода. Для слушателей этих чтений королева собственноручно подобрала рисунки (копии памятников древней живописи) из собственной библиотеки и собрания протоиерея православной церкви в Штутгарте. К этому времени изучение в России наследия Древней Руси заметно продвинулось вперед, обогатилось новыми находками и фактами. «После лекции, как потом вспоминал Вяземский, Ольга рассматривала рисунки, оживленные объяснением, и по поводу мозаик заговорила о реставрации Айи-Софии в Константинополе и об издании Фоссати. Говорила, что мечтает побывать там». Но свое намерение она смогла исполнить только в 1872 г. После посещения Киева Ольга Николаевна отправилась в Константинополь, где ознакомилась с произведениями старинной византийской мозаики. В главном христианском храме Востока, соборе Св. Софии Константинопольской, к тому времени более пятисот лет бывшему мусульманской мечетью, сопровождавший королеву русский священник прочел православные молитвы[25].

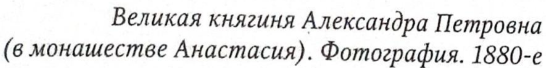
Свою дань церковной живописи отдала и ее двоюродная сестра, дочь великого князя Михаила Павловича и великой княгини Елены Павловны, известной покровительницы искусств. В Тихвинской церкви при храме Воздвижения Честного и Животворящего Креста С.-Петербурга (угол Лиговского просп. и наб. Обводного канала) хранилась «икона Богородицы, писанная собственной рукой великой княжны Екатерины Михайловны и подаренная [церкви] 30 марта 1852 г.»[26] В описи вещей Екатерины Михайловны (в замужестве Мекленбург-Стрелицкой), составленной в 1874 г., приводится список икон, завещанных ею разным лицам и учреждениям. Происхождение десяти образов в реестре не указано, тогда как сведения о других тщательно зафиксированы составителями списка[27]. Возможно, какие-то из них были исполнены самой княгиней. В 1852 г. великая княгиня Екатерина и кронпринцесса Вюртемберга Ольга Николаевна по указу президента Императорской Академии художеств были признаны «почетными любителями» главного творческого учреждения страны[28]. Возможно, руке Екатерины Михайловны принадлежала и роспись хоругвей церкви Воскресения Христова Троице-Сергиевой Приморской пустыни[29].



Ф.-Ф. Шевалье. Портрет великой княгини Екатерины Михайловны. Литография. Середина XIX в.

Дочь великой княгини Марии Николаевны принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская выполнила в 1885 г. образ св. Екатерины в необычной для икон технике выжигания по дереву. Эта работа была подарена церкви Св. вмц. Екатерины при училище правоведения в С.-Петербурге в день ее полувекового юбилея[30]. Супруга великого князя Николая Николаевича (сына Николая I) принцесса Ольденбургская Александра, принявшая православие в 1856 г., также не осталась рав-





Великая княгиня Александра Петровна (в монашестве Анастасия). Фотография. 1880-е



Принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская. Фотография. Начало XX в.

нодушна к образотворению. По ее «начертаниям» (эскизам) были написаны (до 1863) образа для церкви иконы Богоматери «Всех скорбящих Радость» Ксенинского института благородных девиц[31]. Крестной матерью великой княгини была игуменья петербургского Воскресенского Новодевичьего монастыря Феофания (Готовцова). Возможно, именно она привила иноземной принцессе интерес к церковной живописи. Посещая игуменью-иконописицу, великая княгиня осматривала работы всех мастерских обители. Она оказывала посильную помощь монастырским художницам при жизни и после кончины своей духовной наставницы. В 1871 г. она дала им разрешение сделать эскиз росписи «Страшный суд» на западной стене церкви Николаевского дворца[32]. Александра Петровна была известна, подобно другим членам императорской семьи, широкой благотворительной деятельностью, учреждением двух духовных учреждений — Покровской общины сестер милосердия в Галерной гавани С.-Петербурга и Покровского женского монастыря в Киеве, где в 1889 году тайно приняла иноческий постриг с именем Анастасии. В этом монастыре по ее инициативе была основана рисовальная школа, где писали иконы[33]. Очевидно, что система обучения в этом учреждении была построена по тому же принципу, что и в мастерской Воскресенского Новодевичьего монастыря. В начале XX столетия иконы писали и другие представительницы дома Романовых: старшая сестра императрицы великая княгиня Елизавета Федоровна, племянница императора Николая II великая княгиня Мария Павловна (Младшая) (см. приложение II: Елизавета Федоровна, Мария Павловна).

Разумеется, не все представительницы императорской фамилии, которые внесли свой вклад в дело изучения русской старинной живописи, сами писали образа. В их числе, кроме дочерей Николая I, необходимо упомянуть и последнюю императрицу Александру Федоровну (1872–1918), недавно канонизированную Русской православной церковью. Со времени прибытия своего в С.-Петербург государыня с интересом знакомилась как с современными кустарными изделиями, так и с произведениями русского бытового искусства, хранящимися в музейных сокровищницах. Творения древних мастеров, с их богатой фантазией, проникновенностью образов, художественностью форм, привели ее к мысли о крайней необходимости

поддержать и возродить в современном творчестве дух старины. Эта идея была претворена в новой женской Школе народного искусства, созданной под покровительством императрицы в С.-Петербурге. В этом учреждении стали готовить мастериц-инструкторш по разным отраслям женского народного искусства и иконописи (см. главу 6).

Необходимо признать, что основной заслугой представительниц царской семьи в деле развития иконописания было не собственноручное исполнение отдельных образов, а та немаловажная роль, которую они сыграли, покровительствуя женскому образованию, в частности художественному, распространению знаний о русском национальном искусстве.

§ 2
Дворянство

Основной круг источников XIX — начала XX в. освещает деятельность художниц (как светских, так и монашествующих), принадлежавших к высшему сословию общества. Характеристика иконописиц дворянского происхождения в точности соответствует той оценке, которую дал этой социальной группе министр народного просвещения князь К.А. Ливен: «Линия дворянского сословия столь необозримое имеет у нас протяжение, что одним концом касается подножия престола, а другим почти в крестьянстве теряется»[34].

Действительно, более пестрого сословия по уровню культуры, образования, материального благополучия, чем дворянство, Российская империя не знала. Оно делилось на потомственное и непередаваемое по наследству. К потомственному принадлежали родовое (столбовое) дворянство и служилое (новое), достигнувшее этого положения выслугой на государственной службе. Столбовыми называли себя потомки древних знатных родов, владевших вотчинами, а в XVI–XVII вв. занесенные в родословные книги («столбцы»). Верхний слой потомственного дворянства составляло титулованное, то есть роды, имевшие княжеский, а с XVIII столетия — графский и баронский титулы.

Среди титулованных дворянок, обращавшихся к искусству иконописи и церковной живописи, были женщины, принадлежавшие к такому именитому роду, как ведущий свое происхождение от основателя Русского государства Рюрика (княжна О.Э. Белосельская-Белозерская). Княжеский титул носила /./М. Хилкова. К служилому дворянству принадлежали графини О.Е. Путятина, В.А. Лорис-Меликова, баронессы В.А. Боде (м. Валерия), А.И. Буксгевден, сестры Л.Г. и П.Г. Розен, В./../ Шлиппенбах. Старинным происхождением по праву гордились А.Н. Шубина, С.Д. Давыдова, сестры Р.М. и С.М. Клементьевы, Е.С. Озерова, А.С. Щулепникова и др. Ряд иконописиц принадлежали к новому, также нетитулованному дворянству иностранного происхождения — М./../ Базлидеева (Базлидзева), Т.С. Вальронд. Были церковные художницы, вышедшие из среды белого духовенства, например Е.А. Клевецкая, аттестованная в 1838 г. советом Императорской Академии художеств как свободный художник[35] и, вероятно, А.А. Благовещенская (урожд. Богушевская). Связанные близкими родственными узами с высокопоставленными представителями Церкви, они получали престижные заказы на исполнение образов для храмов.

К занятиям иконописью светские и монашествующие дворянки приходили разными путями, но имелся и ряд общих черт. Девушки высшего сословия, получившие домашнее образование, и те, что воспитывались в институтах и пансионах, как уже отмечалось, обучались рисованию и живописи. Такого рода навыки в жизни многих будущих иконописиц послужили успешному началу освоения искусства церковной живописи. Выпускницей Смольного института была М.Н. Крымова (м. Варсонофия), Екатерининский институт Северной столицы окончили А.С. Щулепникова (Готовцова; м. Феофания) и Т.С. Вальронд. Е.А. Ровинская (м. Рафаила) была выпускницей Московского института ордена Св. Екатерины и др. Домашнее образование получили сестры Л.Г. и П.Г. Розен, Е.(Э.)А. и М.А. Ушаковы и другие.



Т. Райт. Портрет княгини Лидии Григорьевны Дадиани. 1843.
Музей А.С. Пушкина

Мирянки

Обращаясь к иконописанию, светские художницы поначалу мало знали о том, что эта работа должна сопровождаться ритуалами, соблюдением поста. Откровением было и то, что иконописец, согласно старинным правилам, не может изображать никого и ничего другого, кроме священных образов: ни светских людей, ни животных, ни природу. В первую очередь о подобных условностях не были осведомлены учителя художниц, как правило, профессиональные живописцы, нередко иностранцы.

Сами требования к церковному художнику со временем заметно упростились. Однако каждая начинающая иконописица имела своего духовника, который мог порекомендовать в качестве наставника того или иного мастера-изографа и просветить подопечную в некоторых вопросах церковного искусства. Художницы охотно подписывали живописные работы, не предназначавшиеся для Церкви, а на своих иконах, в соответствии с древней традицией, крайне редко ставили авторские подписи. Образцами для иконописных работ светских живописиц являлись и прориси из лицевых подлинников, и произведения западноевропейских мастеров. Впрочем, активное использование последних источников не было редкостью для русского иконописания и в XVII столетии, не говоря уже о XVIII–XIX вв.[36]

В XIX столетии в числе художниц-мирянок благородного сословия не могло быть потомственных иконописиц. Крайне редко встречались женщины, сделавшие церковную живопись своим профессиональным занятием. Большинство из них, подобно царским дочерям, ограничивались написанием одной-двух, в лучшем случае нескольких икон и более к этому творчеству уже не обращались. Обычно образа предназначались для храмов, чаще всего собственных, домовых, или расположенных в фамильных имениях. Баронесса Лидия Григорьевна Розен, супруга мингрельского князя А.Л. Дадиани, между 1832 и 1835 гг. написала иконы для церкви тифлисского дворца наместника Кавказа. Эту должность в то время занимал ее отец, генерал-адъютант Г.В. Розен. Сам же храм был устроен на средства матери художницы, Елизаветы Дмитриевны Розен (урожд. Зубовой), которая собственноручно вышила для него «всю ризницу»[37]. В петербургских церквах находились образа, написанные Е.А. Клевецкой, графиней В.А. Лорис-Меликовой, дочерью министра путей сообщения князя М.И. Хилкова, А.А. Благовещенской и др. (см., например, биографии поименованных художниц в приложении II). Порой образа, выполненные художницами-любительницами, превосходили по своим художественным достоинствам работы профессиональных мастеров. Дочь героя Отечественной войны 1812 г., павшего в битве при селе Бородино, Александра Ивановна Буксгевден исполнила иконы Спасителя, которые в 1840 г., по распоряжению императора Николая I, были помещены во вновь построенный в Царском Селе собор Св. вмц. Екатерины вместо образов, написанных академиком А.Е. Егоровым[38].

Как правило, светские женщины, обращавшиеся к писанию икон, отличались искренним и деятельным благочестием. В частности, как щедрые благотворительницы были известны московские дворянки П.А. Муханова, А.Н. Шубина и жившая в С.-Петербурге княжна О.Э. Белосельская-Белозерская.

Рано ушедшая из жизни Ольга Эсперовна Белосельская-Белозерская (в замужестве графиня Шувалова), наделенная ярким, волевым характером, оставила о себе теплые воспоминания. Неизвестный современник, автор ее некролога, писал: «Графиня Шувалова... была, поистине, очами для слепых, одеждою для нагих, утешением и прибежищем для скорбных. Прекратилась добродетельная жизнь, оставив за собой пример, достойный благоговейной памяти и подражания; но для подражания этому примеру, среди светского шума, гордости, тщеславия, волнующихся страстей, нужны твердость воли, самоотвержение, всеобъемлющая любовь, достающиеся в удел весьма немногим»[39]. В Софийской церкви села Вартемяки (имение Шуваловых под С.-Петербургом) находились иконы ее кисти. Видимо, эти образа были написаны незадолго до кончины сиятельной художницы и в 1871 году помещены в храме, где двумя годами

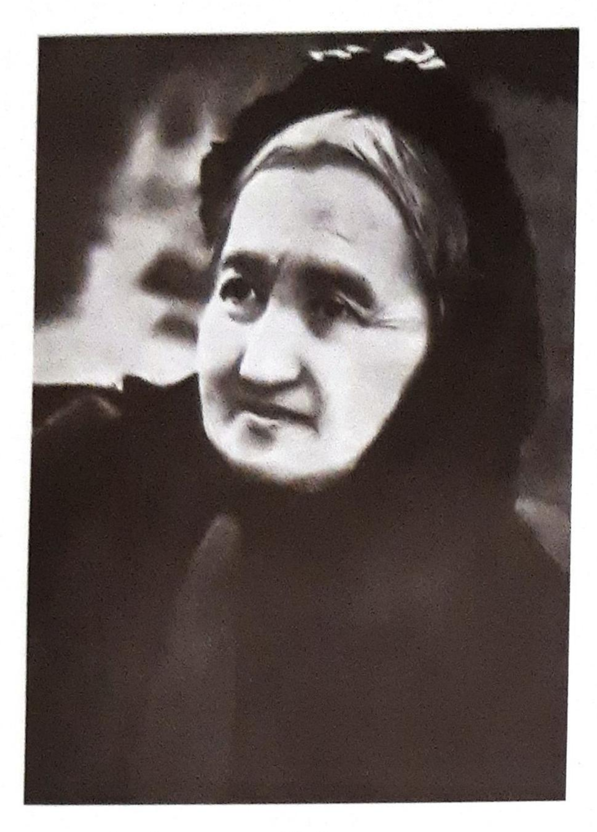
ранее она обрела последнее пристанище: «Согласно выраженного желания покойной графини Ольги Эсперовны Шуваловой, старый иконостас был заменен новым, более художественным. Местные иконы Спасителя и Божией Матери писаны самой графиней»[40].

Прасковья Алексеевна Муханова – одна из немногих светских женщин, удостоившихся быть упомянутой в многотомном издании об отечественных подвижниках благочестия XVIII–XIX вв. Своей благотворительностью она была широко известна в духовной среде. В круг ее друзей входили многие выдающиеся государственные и церковные деятели, в том числе митрополит Московский Филарет (Дроздов) и оптинские старцы. Своим жизненным предназначением она считала помощь бедным: «Сгорит ли церковь, она пошлет деньги на построение новой; заболеет ли отец семейства, нужно ли выручить кого из бед — обращаются к Прасковье Алексеевне». Особенно памятны ее благодеяния разным учреждениям Москвы. Только на Мухановскую богадельню (у церкви Успения на Могильцах) подвижницей было пожертвовано 30 000 рублей, на Мариинскую больницу и Московскую глазную клинику — 70 000 рублей[41]. Она была наделена талантом литератора и утонченным художественным вкусом. В молодости и зрелых годах П.А. Муханова много и успешно занималась живописью, оказывала покровительство и посильную помощь начинающим художницам[42].



Ф.-К. Винтерхальтер. Портрет княжны О.Э. Белосельской-Белозерской (в замужестве Шуваловой). 1858. ГЭ

Однако ее живописные работы остались неизвестными, так же, как и труды другой художницы — Александры Николаевны Шубиной, которой принадлежит особое место в истории женского иконописания. В большинстве случаев, инициаторами и организаторами монастырских мастерских церковной живописи или иконописи были монашествующие художницы, порой занимавшие главенствующее положение среди сестер. А.Н. Шубина же была одной из немногих светских женщин, известных такого рода деяниями. Будущая попечительница монастырских иконописиц происходила из старинного дворянского рода, «богатство, блестящее образование открывали путь великосветской жизни, полной земных радостей и утех, как свидетельствует ее жизнеописатель, но Божий промысел сулил ей иное»[43]. А.Н. Шубина рано потеряла отца, а когда ей минуло семнадцать лет, мать постиг тяжкий недуг. Юная девушка вынуждена была взять на себя все бремя забот и уединиться с матерью и дядей в своем имении. Единственное утешение она находила в занятиях живописью, особый талант к которой открылся у нее еще в раннем детстве. А.Н. Шубина вела строгий образ жизни, соблюдала посты, церковные уставы, но не была отшельницей в миру: ей доводилось общаться со многими духовными лицами, в частности с о. Иоанном Кронштадтским. После кончины матери она уже всецело отдала себя духовной и благотворительной деятельности.



Александра Николаевна Шубина.
Фотография. 1890-е

Часто совершала паломничества по монастырям, интересовалась жизнью женских уединений. Особой заботой А.Н. Шубиной стали общины Нижегородской епархии, сначала Серафимо-Дивеевская, а затем отделившаяся от нее Серафимо-Понетаевская. Их насельницы занимались иконописанием, и А.Н. Шубина многое сделала для того, чтобы здесь это ремесло из любительского переросло в профессиональное (см. главу 5). По примеру мастерских этих общин подвижница-мирянка организовала мастерскую церковной живописи в основанной ею в 1871 г. общине близ г. Шуи Владимирской губернии (с 1889 – Воскресенско-Феодоровский женский монастырь). С этой обителью связаны все последние годы светской дамы, так и не ставшей инокиней. При получении образования в государственных учебных учреждениях дворянство пользовалось привилегиями. Известны случаи, когда девушки, окончившие такого рода заведения, преподавали рисунок, живопись и даже иконопись как в светских учреждениях, так и в иконописных мастерских монастырей. Так, Е.А. Вахтер служила учительницей рисования в петербургском Воскресенском Новодевичьем монастыре, позднее – в Рисовальной школе ИОПХ. М.В. Самочернова была не только руководительницей женского училища духовного ведомства в г. Витебске, инициатором введения в программу такого предмета, как иконописание, но и сама обучала своих воспитанниц писать иконы[44].

Монахини

Надлежит отметить, что социальные отличия в монашеской жизни, если кого и касались, то в первую очередь тех, кто ранее принадлежал к очень состоятельным, прежде всего дворянским, семьям. Широко известно, что в России издавна существовали обители, где традиционно принимали постриг женщины высшего сословия (Горицкий Воскресенский Новгородской губернии, московские Новодевичий и Вознесенский монастыри). Разумеется, туда попадали и представительницы других социальных слоев, выполнявшие послушания, на которые сестры из знатных фамилий оказывались неспособны. Многое зависело от вклада вступавшей в обитель, ее светских связей и, наконец, от образования. Имущие инокини на свои средства строили на территории монастырей храмы, кельи для себя, пользовались материальной поддержкой родственников. Социальные различия между насельницами монастырей сохранялись и в XVIII–XIX вв. Иногда эти различия поддерживались светской властью. Так, Петр I, внедряя прядильное дело в женских обителях, сделал для монахинь, что «от благородных и честных родителей», исключение, позволив им осваивать другие, более приличные их званию ремесла: «шитье, низанье жемчуга и тому подобное... и в лутшем рукоделии не препятствовать»[45]. Будучи более просвещенными, сестры из дворянства и богатейшего купечества нередко становились во главе обителей. Им принадлежит инициатива создания большей части женских иконописных мастерских. Однако разница материального положения и уровня образования существовала не только между представительницами разных сословий, но и между женщинами одного социального круга, трудившимися в монастырях и в миру.

Иконописицы-инокини из высшего сословия сыграли в деле развития женского иконописания XIX века особую и очень важную роль. В одних случаях, когда в монастыре не было иконописной мастерской, вновь поступившие сюда художницы по собственной инициативе

начинали заниматься церковной живописью. Для их работ не отводилось особого времени, не выделялось средств и специальных помещений. Монахини-иконописицы просто приспосабливали свои кельи для живописных работ, поэтому такие мастерские условно назовем келейными. Содержать их в подобных условиях под силу было только представительницам состоятельных семей. Писание образов было приятным и богоугодным делом, отвлекавшим от праздных мыслей в редкие часы отдыха и, как правило, результаты таких трудов шли в пользу монастыря. Это соответствовало не только древнерусским монастырским уставам, но и учениям Отцов Церкви о монашествующих лицах, занимавшихся рукоделиями[46]. К числу самых ранних упоминаний об иконописицах-одиночках следует отнести сведения о деятельности монахини Горицкого Воскресенского монастыря Серафимы Михайловны Клементьевой.

В 1814 г. вдова знатного вологодского дворянина Александра Алексеевна Клементьева вместе с тремя юными дочерьми (младшей было 12 лет) приняла решение покинуть свет и поступить в Горицкую обитель, находившуюся в семи верстах от г. Кириллова. Выбор места уединения был неслучаен. Суровая красота Русского Севера, величественность храмов старинного монастыря, его святыни, подвижничество насельниц влекли под его кров многих женщин из старинных дворянских семей. Манила сюда и печальная известность обители, ставшей с XVI в. местом ссылки представительниц царских династий и именитых боярских родов[47]. Клементьевы служили образцом для подражания своими духовными подвигами. На их щедрые пожертвования в обители построены здания и храмы, произведены реставрации помещений. Один из каменных корпусов монастыря был назван в их честь «Клементьевским». Особенно памятны горицким насельницам имена иконописиц Серафимы Михайловны и Раисы Михайловны Клементьевых. В момент поступления в монастырь старшей из сестер Серафиме было 22 года. Это был уже взрослый человек и, по-видимому, сложившаяся художница. Отец Иоанн Кочеров называл монахиню Аркадию, таково было имя, полученное ею при постриге, «в иночестве великой праведницей»[48]. Самое примечательное в приводимых о монахине сведениях то, что летописец дает редкое описание ритуалов, которыми сопровождались ее труды. Во время исполнения иконописных работ неутомимая труженица возлагала на себя строгий пост, питаясь одной просфорою, и усугубляла молитвенные подвиги. Мать Аркадия умерла совсем молодой, 6 мая 1821 г. монастырские сестры проводили ее в последний путь и долго печалились о безвременно ушедшей. Однако одно необычное событие заставило смириться с утратой и прервать сетования. Согласно преданию, после смерти сестра Аркадия явилась горицкой старице Феодосии во сне «в таком неизреченном сиянии, что невозможно было смотреть на нее». На голове почившей, поверх камилавки, был золотой венец. Аркадия попросила, чтобы насельницы не горевали о ней, ибо ей здесь хорошо[49].

Практически во всех храмах обители были иконы, исполненные ее насельницами. К несчастью, эти работы не имели ни подписи, ни даты, к тому же вскоре в обители возникла значительная иконописная мастерская. Поэтому выделить, какие же образа из числа исполненных монахинями принадлежали кисти м. Аркадии, не представляется возможным. С уверенностью можно приписать ей только иконы из придела во имя Смоленской иконы Богоматери, созданном на средства самой инокини в стенах Воскресенского храма[50]. Согласно обнаруженным данным о трудах иконописных мастерских ряда женских монастырей, образа нередко начинали писать задолго до возведения иконостаса, а то и самого храма. Поэтому не исключено, что иконы м. Аркадии находились в приделах и церквах, построенных в год кончины иконописицы. Так, в 1821 г. на месте погребения царских узниц, княгинь Евдокии и Александры, было завершено строительство величественного храма Св. Троицы. В тот же год на хорах этого собора иждивением родных сестер м. Аркадии обустроен придел Владимирской иконы Богоматери. Все образа придела также были исполнены самими монахинями[51].

Младшая из сестер Клементьевых, Раиса Михайловна (м. Асенефа), поступившая в обитель подростком, высоким духом иноческого смирения и самоотречения превзошла свою сестру. Исполняя клиросное послушание и живописные работы, она не гнушалась и самых черных работ.



Г.И. Яковлев (?). Игуменья Воскресенского Новодевичьего монастыря Феофания Готовцова (А.С. Щулепникова). Гравюра. Середина XIX в.

Ежедневно носила до сорока ушатов воды из реки для нужд монастыря. Приняв иноческий постриг на двадцать седьмом году жизни, она возложила на себя «тяжкий крест юродства». Родные, решив, что подвижница лишилась рассудка, отвезли ее в Киев на поклон мощам святых угодников. Советовались там со святыми старцами, которые, однако, увидели в мученице не безумную, а избранницу Божию, обладавшую редким даром прозорливости. Летописец Горицкого монастыря указывает, что монахине Асенефе неоднократно удавалось предсказать различные несчастья, смерть своих близких и даже собственную. Дикие приступы бешенства, постигавшие праведницу, вынуждали монахинь сажать ее на цепь с тяжелым чурбаном на конце. Монахиня Асенефа совсем не заботилась о себе, всегда ходила грязной и оборванной, белье и одежду меняла раз в год, в день своего ангела. Почти все время года ходила босой, «спала на голом полу, большую часть ночи проводила в сыром и темном подвале. Ее всегда находили в молитве»[52].

Иногда крошечные келейные мастерские перерастали в значительные, хорошо организованные. В таковых предусматривалось разделение обязанностей, то есть в них были труженицы разных специальностей: иконописицы, рисовальщицы, левкащицы, позолотчицы, чеканщицы. В разговоре об организаторах таких универсальных мастерских стоит особо упомянуть вдову генерала С.С. Готовцова Александру Сергеевну. Она происходила из старинного дворянского рода Щулепниковых и вошла в историю Церкви под именем м. Феофании (Готовцовой). Усердием этой инокини были организованы две крупные живописные мастерские: Горицкого Воскресенского монастыря и петербургского Воскресенского Новодевичьего, устроительницей и игуменьей которого она являлась. Образование будущая подвижница получила в С.-Петербургском училище ордена Св. Екатерины, куда была принята в 1800 г. в числе пансионерок императрицы Марии Федоровны. По окончании обучения как одна из лучших учениц удостоилась получить золотой шифр ее величества. Эту награду в 1829 г. м. Феофания принесла в дар чудотворному Тихвинскому образу Богоматери в приделе храма, устроенного ею в Горицком монастыре[53]. Уже в институтские годы юная Александра Щулепникова «выказала истинный талант к рисованию», прекрасно владела карандашом, тушью, пастелью, но технику живописи маслом в то время не изучала, хотя всегда любила это искусство[54]. По окончании института она покинула С.-Петербург, и жизнь потекла своим чередом. В 1809 г. вышла замуж за генерала С.С. Готовцова, вскоре погибшего в битве со шведами при Севаре. Потеряв единственную дочь, генеральша А.С. Готовцова в 1818 г. решилась поступить в Горицкий Воскресенский монастырь. Сразу применить свои навыки в искусстве для пользы обители насельница не смогла. Поначалу она была занята на различных послушаниях: замешивала хлеб в пекарне, ухаживала за огородом и пр. В монастыре А.С. Готовцова познакомилась с иконописцем, приехавшим для выполнения живописных работ в новом Свято-Троицком соборе монастыря. Возможно, он был не столь искусен в своем деле, на что сетуют биографы подвижницы, но первые уроки, дополнявшиеся совместными обсуждениями проблем духовного искусства, А.С. Готовцова получила именно у него[55]. Научившись писать иконы, она с большим усердием стала передавать

свой опыт в иконописании молодым келейницам. Одной из первых работ белицы Александры была Смоленская икона Богоматери «Одигитрия» (1824). Этот образ впоследствии хранился в петербургском Воскресенском Новодевичьем монастыре[56].

Блестящее образование, покровительство правящей фамилии и деятельный характер позволили сестре Александре Готовцовой занять в монастыре особое положение. Она стала правой рукой настоятельницы игуменьи Маврикии во всех монастырских делах. Особенно важна ее роль в поездках в столицу по делам обители и в переписке. В 1823 г. ей удалось представить игуменью лично императору Александру I и его супруге[57]. А.С. Готовцова не ограничилась заведением в обители иконописного дела, организовав также мастерские золотошвейного искусства, ковроткачества. В 1832 г. она была определена на послушание ризничей, в 1836 г. пострижена в мантию, а всего год спустя стала монахиней с именем Феофания. С момента определения ее на послушание ризничей монастырская казна обогатилась многими замечательными образами. Сама сестра Александра уже не занималась иконописанием, но все выполняемые в мастерской иконописные работы находились под ее присмотром. В 1844 г. м. Феофания (Готовцова) получила важное назначение. Монахине доверили возобновить в С.-Петербурге женскую обитель и стать ее первой настоятельницей. Воскресенский Новодевичий монастырь в столице она устроила по образцу Горицкого. Организовала здесь целый ряд рукодельных мастерских, в том числе и церковной живописи, в отношении которой до конца жизни проявляла особую заботу. За свои труды м. Феофания неоднократно удостаивалась высоких наград от Кабинета его императорского величества: в 1847 г. — наперсного креста, в 1852 и в 1857 гг. — наперсных крестов с бриллиантами[58].



П.Ф. Соколов.
Портрет графини А.А. Орловой-Чесменской.
1830-е. ГРМ

Всемерную поддержку в деле организации иконописных и др. мастерских обителей м. Феофании оказывала ее неизменная помощница Мария Никитична Крымова. Она происходила из семьи дворян, потерявших дом и все свое имущество во время пожара в Москве 1812 г. После ухода французов Крымовых приютила у себя А.Н. Хитрово, и они много лет прожили в мезонине ее дома. Казалось бы, юную Марию, как ее мать и сестер, ждала горькая участь приживалок, но жизнь улыбнулась сироте. Одна из самых состоятельных и знатных женщин России, графиня А.А. Орлова-Чесменская, пораженная талантами и изумительной красотой Марии Крымовой, приняла ее в свой дом в качестве дочери. Здесь девушка смогла продолжить образование, полученное в Смольном институте, занималась науками и иностранными языками, перевела несколько духовных книг на французский язык[59]. В доме графини, известной покровительницы монашества, царило благочестие — это соответствовало настроениям будущей инокини. М.Н. Крымова имела успех в свете, но мирские радости не трогали ее. Мечтательная девушка часто обращалась за наставлениями к глубоко чтимому А.А. Орловой-Чесменской архимандриту Новгородского Юрьева монастыря Фотию, который видел в Марии Крымовой будущую великую подвижницу. Однако ее желание поступить в монастырь не нашло поддержки у графини. В течение пяти лет она всеми силами пыталась удерживать воспитанницу от



И.И. Хелмицкий. Митрофания (П.Г. Розен).
Гравюра. 1870-е

этого шага. Только в 1824 г. М.Н. Крымова окончательно приняла решение и поступила в Горицкий Воскресенский монастырь. Здесь ее наставницей была назначена монахиня Феофания. Новая послушница обладала прекрасным контральто, поэтому была определена игуменьей Маврикией петь на клиросе, но это не освободило ее и от самых тяжелых монастырских трудов. Вскоре под руководством своей наставницы М.Н. Крымова освоила и писание икон масляными красками, но впоследствии болезнь глаз прервала эти занятия. В 1829 г. Мария была пострижена в монашество с именем Варсонофия[60]. С м. Феофанией монахиню до конца жизни связывали искренние отношения, во всех делах они были единомышленницами. Вместе переехали в С.-Петербург, где трудились над возобновлением Воскресенского Новодевичьего монастыря. Здесь долгое время м. Варсонофия выполняла обязанности казначеи. Скончалась она в 1866 г., в тот же год, что и игуменья Феофания. Обе были погребены около монастырского Воскресенского собора.

В деле иконописания м. Феофания и м. Варсонофия стали наставницами для многих монашествующих художниц. Наиболее талантливыми и известными среди их учениц были родные сестры-инокини Аполлония и Феофания (Емилия (Эмилия) и Мария Ушаковы). Они долгое время возглавляли живописную мастерскую в петербургском Воскресенском монастыре, а в 1884 г. организовали такую же мастерскую в основанной ими Вохоновской Мариинской обители близ Царского Села.

Иконописание стало со временем популярно в женских монастырях. Однако в одних обителях оно неизменно совершенствовалось и разрасталось, а в других, пережив период оживленных работ, постепенно угасало. В деле возрождения и активизации деятельности замиравших иконописных мастерских важную роль сыграли многие насельницы из дворянского сословия. К таковым следует отнести игумений м. Веру (В.М. Головину; урожд. Львова), м. Магдалину (Марфу Шегареву, вдову полковника), м. Евгению (Е.С. Озерову) и др. Наиболее ярко среди них проявила себя игуменья Митрофания, младшая сестра баронессы Л.Г. Розен, — одна из самых драматичных фигур женского монашества.

Прасковья Григорьевна Розен была в числе немногих русских иконописиц, обучившихся писать иконы до поступления в монастырь и до последних дней жизни остававшихся бесконечно преданной этому искусству. Биография и творческий путь художницы хорошо известны благодаря запискам и письмам, опубликованным после ее кончины князем А.А. Дадиани[61]. Более всего в судьбе баронессы поражает ее фатальная обреченность на вечные странствия. Скитания П.Г. Розен начались едва ли не с пеленок. Она родилась в Москве 15 ноября 1825 г., в 1826 г. переехала с семьей в Митаву, в 1827 г. — в Белосток, далее — в С.-Петербург, где она была участницей детских игр дочерей императора Николая I; наконец, 10 ноября 1831 г. состоялся переезд в Тифлис. Отец маленькой баронессы генерал-адъютант Г.В. Розен был назначен командиром Отдельного Кавказского корпуса, главноуправляющим гражданской частью и пограничными делами Грузии, Армянской области, Астраханской губернии и Кавказской области. К периоду жизни на Кавказе относятся первые опыты П.Г. Розен в рисовании. Самоучкой она столь удачно исполняла карандашом портреты своих близких, что любящие родители сочли необходимым развивать ее способности и наняли для семилетней дочери учителя живописи. «С тех пор, — как позднее вспоминала сама баронесса, — это занятие было для меня самое приятное и впоследствии оказалось мне более чем полезным»[62].

Несколько лет спустя ее отец был назначен сенатором, и семья переехала в Москву. Здесь с начала 1840-х до 1848 г. П.Г. Розен брала уроки у знаменитого художника-мариниста И.К. Айвазовского. В 1841 г. П.Г. Розен стала фрейлиной императрицы Александры Федоровны и дежурила при ней во время приездов царской семьи в древнюю столицу. В остальном жизнь баронессы была такой же, как и досуг многих молодых дворянок: она обожала верховую езду, балы, праздники и не подозревала об уготованной ей участи. Однако череда событий и необычных совпадений заставила поверить П.Г. Розен в особое покровительство ей Тихвинской иконы Богородицы и св. Митрофана Воронежского, а позднее задуматься

о духовном пути. В 1842 г. на даче в Останкине ей привиделись во сне два ангела, летящие в облаках «с золотыми кудрями, дивной красоты, в белых одеждах, подпоясанных голубыми орарями», держащих над собой Тихвинскую икону Богоматери. Обеспокоенная девушка наутро отправилась в храм и над его входом увидела ночную сцену, запечатленную на иконе[63]. Женщины семьи Розен были очень религиозны, особенно средняя из сестер, Аделаида Григорьевна. Ее часто посещали странники, духовные лица. Однажды П.Г. Розен застала в гостях у сестры монахинь Тихвино-Богородицкого монастыря г. Кирсанова, которые поведали о своей печали. В их обители строился храм Благовещения, но не было средств, чтобы заказать для него что-либо из утвари. Шел 1848 г. — страшный год эпидемии холеры, никого не оставляло гнетущее ощущение опасности. Нервы у всех были напряжены, визит кирсановских инокинь напомнил П.Г. Розен о сновидении. Она пообещала взять на себя написание образов для их церкви, приобрести золоченый иконостас, всю ризницу и необходимую утварь. С этого момента жизнь баронессы стала резко меняться. На другой день после встречи с монахинями она приняла решение забросить балы, театры, даже занятия в студии Айвазовского и отныне «писать иконы и заниматься только духовной исторической живописью». За благословением своих намерений девушка отправилась к московскому митрополиту Филарету (Дроздову). Владыка одобрил начинание светской девы, но попросил ее при начале работ над каждым образом привозить к нему предварительный эскиз. П.Г. Розен наняла себе учителя церковной живописи и стала каждый день посещать церковь. Первыми из исполненных ею икон были, конечно же, изображающие образ Тихвинской Богородицы. Одну из них написала для себя, другую — для Кирсановского монастыря. Со своим Тихвинским образом художница долгое время не расставалась, а в 1891 г. пожертвовала его в церковь села Горбатовка (имение генеральши Турчаниновой)[64]. Вторая икона, в числе примерно двадцати больших и малого размера образов, исполненных ею в конце 1849 г., была отправлена в Кирсанов. С поступлением в монастырь П.Г. Розен не спешила, боялась огорчить мать, но все сомнения разрешила вера в помощь св. Митрофана Воронежского. Родители Розен особо почитали этого святителя. Отправляясь на Кавказ, они совершили паломничество в г. Воронеж к могиле епископа, мощи которого еще не были открыты. 4 июня 1852 г., в день памяти святителя Митрофана, произошло невероятное событие: взбесившиеся лошади понесли карету Прасковьи Розен и, чудом избежав смерти, она приняла твердое решение стать инокиней[65]. Родные благословили ее на этот путь образом воронежского епископа. Позднее, при постриге в монашество, П.Г. Розен приняла его имя.

До своего поступления в московский Алексеевский монастырь она в течение почти четырех лет упорно осваивала искусство иконописца. Все это время ее неизменным наставником оставался митрополит Филарет. Баронесса часто посещала святителя, который беседовал с ней о живописи, а порой зачитывал художнице наиболее впечатляющие отрывки из пророчеств и Апокалипсиса. Однажды он выказал желание, чтобы П.Г. Розен занялась этой тематикой, и ею были исполнены картины, представлявшие апокалиптические откровения, для зала московского подворья Троице-Сергиевой лавры. Затем были созданы эскизы на тему пророчеств Иезекииля, использованные в дальнейшем при написании картин для церкви в Гефсиманском скиту самой лавры[66]. В это же время через посредство о. Филарета баронесса пользовалась советами другого известного мастера церковной живописи, наместника Троице-Сергиевой лавры о. Антония (Медведева)[67].

Начинающая иконописица много занималась копированием. Ею был выполнен ряд списков с некоторых чудотворных образов храмов Москвы. В их числе — копия чудотворной иконы «Спас Нерукотворный» на стене храма Барыковской богадельни в переулке на Пречистенке. Писала его баронесса (в 1850) в совершенном уединении, будучи проникнута теми благоговейными чувствами, которые испытала, по ее мнению, каждая иконописица. П.Г. Розен привлекла странная романтичная история создания этой иконы. По преданию, записанному графиней А.Д. Блудовой, образ Спаса принадлежал кисти турецкого юноши, привезенного с войны не-



А.А. Мартынов. Алексеевский монастырь в Москве. Литография. Середина XIX в.

ким генералом и умершего на другое утро по завершении работы над иконой. Собственная копия барыковского образа была особенно дорога художнице. Даже несколько десятилетий спустя, глядя на лик Спасителя, вновь и вновь неутомимая труженица вспоминала о пережитом в момент работы трепете[68]. Несомненно, копирование чудотворных образов было выполнено баронессой с подачи наставников. Именно в эти годы святитель Филарет и наместник Троице-Сергиевой лавры о. Антоний, озадаченные неудовлетворительным состоянием современного иконописания, вынашивали идею о необходимости «составить список икон московских церквей, могущих стать образцовыми по искусству»[69]. В 1850 г. П.Г. Розен исполнила еще одно важное произведение — большое Распятие: «Писала его с той целию, чтобы этот крест охранял мою могилу до общего воскресения». Распятие кисти баронессы постоянно находилось в келье м. Митрофании в серпуховском монастыре, где она была игуменьей. Отправляясь в ссылку на Кавказ, П.Г. Розен, лишенная сана, могла думать и молиться только о своей близкой кончине. Поэтому Распятие было пожертвовано ею «в монастырь своих благодетелей», где его поставили в храме близ могилы Якова Ивановича Лабзина[70].

В Алексеевской обители, где баронесса начала свое служение, и во всех прочих, где ей довелось жить, художница занималась церковной живописью. Независимо от обстоятельств, П.Г. Розен обучала иконописанию монастырских насельниц, содействовала совершенствованию дела там, где оно угасало.

Будучи игуменьей Серпуховского Владычного Введенского монастыря, она по-прежнему не только создавала оригинальные образы, но продолжала заботиться об уже прославленных иконах. В частности, м. Митрофания написала житийный цикл к иконе «Св. прп. Иоанн Кассиан Римлянин». Этот образ был исполнен в академической манере неизвестным мастером середины



Монахиня Митрофания (П.Г. Розен). Житийный цикл к иконе «Св. прп. Иоанн Кассиан Римлянин». 1870-е (?) Свято-Данилов монастырь, Москва

XVIII в. Он представляет собой поколенный образ монаха на фоне клубящихся облаков. В левой руке монаха — свиток с духовно-назидательным текстом собственного сочинения. Икона была пожертвована в мужской Свято-Данилов монастырь Москвы статским советником Глебом Алексеевичем Владыкиным. В его семье образ преподобного римлянина пользовался особым почитанием. Первые владельцы не поскупились, щедро украсив икону золоченым серебряным окладом и венцом с разноцветными камнями. Впоследствии она стала одной из самых главных святынь обители во имя св. князя Даниила. Тогда-то на нее и обратила внимание м. Митрофания, решив, что такому редкому образу полагается особое место — в иконостасе придела монастырского собора. Но для иконостаса образ не подходил по размеру. Тогда иконописица заказала для него большую раму и сама ее расписала. Изображение венчает образ Богоматери «Утоли моя печали», несомый ангелами. По бокам и в нижней части рамы размещены шесть клейм, повествующие о житии и аскетических подвигах св. Иоанна Кассиана. Все клейма имеют авторскую подпись м. Митрофании. В настоящее время каждый прихожанин монастыря имеет возможность увидеть икону, ныне находящуюся на северо-западном столбе собора.

Деятельная натура не позволяла инокине ограничиваться одной живописью. Она энергично включилась в общественную жизнь, основав в Пскове и Москве две общины сестер милосердия. Их организация требовала больших денежных затрат, и в добывании средств игуменья Митрофания пускалась на крайние меры, противозаконные поступки. Современников потрясла грандиозность размаха мошеннических деяний, изворотливость и сноровка этой женщины, способность игуменьи вовлекать в свои дела представителей самых влиятельных слоев общества не только в Российской империи, но и далеко за ее пределами. В 1874 г. в Московском окружном суде (5–18 октября) состоялось громкое разбирательство дела серпуховской игуменьи, прогремевшее на всю Россию. Процесс м. Митрофании вызвал колоссальный интерес и множество откликов в прессе. Еще бы! Ведь судили любимицу императорской семьи, бывшую фрейлину и титулованную дворянку. Отчеты о суде печатали многие газеты, молчали только «Церковные ведомости». «...Такого процесса, каков процесс преподобной игуменьи Митрофании, еще не было, да, пожалуй, и не будет ни ныне, ни присно, ни во веки веков, а потому любители сильных ощущений и эффектных судейских mises en scènes, с архиереями и игуменьями в качестве свидетелей, с целым полком других свидетелей, с целым архивом письменных доказательств, с целым арсеналом улик pro и contra, с целою литературой „за и против“, с миллионами в основании, с „мученицей“ во главе и со стотысячными адвокатскими гонорариями



Неизвестный иконописец. Святой град Иерусалим. (Топография Иерусалима для паломников.) XIX в. Иерусалим. ГМИР

в придачу — такого процесса мы не видывали...» — сообщала газета «Голос» от 4 июня 1874 г. А какой резонанс судебное разбирательство нашло в творчестве самых выдающихся русских писателей той поры! М.Е. Салтыков-Щедрин, Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов на примере поступков игуменьи пытались решить вопрос о соотношении нравственного и безнравственного в достижении благих целей. А.Н. Островский вывел образ преступницы на театральные подмостки в пьесе «Волки и овцы». В то же время никто не мог отрицать того, что ее неуемная энергия никогда не была направлена на извлечение собственной выгоды. Наиболее точную и беспристрастную оценку П.Г. Розен дал знаменитый юрист А.Ф. Кони, возбудивший против нее дело: «Это была женщина обширного ума, — писал он в своих воспоминаниях, — чисто мужского и делового склада, во многих отношениях шедшего в разрез с традиционными и рутинными взглядами, господствовавшими в той среде, в узких рамках которой ей приходилось вращаться. <...> Самые ее преступления... несмотря на всю предосудительность ее образа действий, не содержали, однако, в себе элемента личной корысти, а являлись результатом страстного и неразборчивого на средства желания ее поддержать, укрепить и расширить созданную ею... общину»[71]. Свои сомнения по поводу жесткой критики поступков игуменьи Митрофании высказал и М.Е. Салтыков-Щедрин в повести «В больнице для умалишенных»: «Кто разберет





Неизвестный иконописец. Троица Ветхозаветная. Икона на фрагменте Мамврийского дуба. Лицевая и оборотная стороны. 1902. Иерусалим. ГМИР

по косточкам иск игуменьи Митрофании с наследниками скопца Солодовникова? Кто скажет: с одной стороны, игуменья Митрофания не права, хотя, с другой стороны, она несомненно права?»

Игуменью признали виновной и приговорили к ссылке в Енисейскую губернию на три с половиной года, с запрещением покидать Сибирь в течение одиннадцати лет[72]. Впрочем, туда она так и не доехала. Благодаря заступничеству своей сестры, генеральши Софьи Григорьевны Аладьиной, бывшая монахиня провела многие годы в разных монастырях, в основном, южных областей России. В этот период она реализовала свой талант литератора и исследователя, составив летописи женских монастырей — Дальне-Давыдовского в Нижегородской губернии и Усманского в Тамбовской. Много сделала полезного для развития разных ремесел и женского иконописания, о чем будет сказано несколько позднее. В данной же главе остановимся на последних годах скиталицы.

По истечении горестных лет ссылки П.Г. Розен сумела осуществить свою давнюю мечту — посетить Иерусалим. В святом граде она жила с 13 июня 1896 по 18 апреля 1898 г. и постоянно активно трудилась как церковный художник. Уже 7 сентября 1896 г. она делает запись о завершении работы над иконой Св. Троицы «на св. дубе Мамврийском» для игуменьи Балашовской обители Марии (Мандрыки). Такие образа, как правило, среднего или малого размера, написанные на фрагментах священного Мамврийского древа, или иконы, чья деревянная основа имитировала такой фрагмент святыни, очень ценились христианами. В те же дни П.Г. Розен приводит «в должный порядок» свою икону Спаса Нерукотворного «Барыкинского», исполненную еще в 1850 г.: «Венец я придумала сделать перламутровый, вифлеемец по моему узору сделал, теперь делается мозаиковая рамка из всех дерев Святой земли». В октябре баронесса завершила икону «Св. прп. Герасим», которую подарила иерусалимскому патриарху Герасиму[73]. 11 сентября 1896 г. она приступила к работе над самым последним своим крупным творением — «Распятием» для Балашовского Покровского монастыря. О начале работ над эскизами она сообщила игуменье этой обители: «...завтра, если Бог благословит, сделаю эскиз во всю величину Голгофского распятия, тело 2 и 3/4 аршина, то есть копия настоящего с оригинала. Если умру, то мой труд будет тебе передан. Здесь, собственно на Голгофе, тело Спасителя накладное, писано на кипарисе и положено на крест, который до 5 аршин»[74]. П.Г. Розен пи-

сала в основном по ночам: «Часы ночи мои любимые часы, когда все спят». Не имея достаточно денег для осуществления проекта, опальная игуменья проявила организаторские способности, заинтересовав своим творчеством окружающих. Архимандрит Вениамин пожертвовал необходимую сумму, и художница смогла заказать столяру-арабу изготовление креста для Распятия. 30 ноября 1897 г. новый патриарх Иерусалимский Демианос, сменивший умершего о. Герасима, посетил м. Митрофанию и, осмотрев ее «Распятие», сказал, что Ново-Голгофа, написанная ею, «есть достойный памятник Иерусалимской Голгофы и всей Палестины. Все сопровождающие его один за другим, взирая на распятого Господа, говорили громко и несколько „Орео", т.е. выражение высшей похвалы». Завершив свои труды в Иерусалиме, П.Г. Розен вернулась в Москву, где, спустя несколько месяцев, скончалась. С 11 августа 1898 г. у ее гроба попеременно дежурили монахини Серпуховского, Алексеевского монастырей и сестры основанной ею Владычне-Покровской епархиальной общины сестер милосердия. П.Г. Розен была погребена в Покровской общине, напротив церковного алтаря. «Шествие погребальное, когда вышло на Петровку, то растянулось во всю длину — такая была масса провожающих» м. Митрофанию[75].



Неизвестный иконописец. Троица Ветхозаветная с Авраамом и Сарой. Икона на фрагменте Мамврийского дуба. XIX в. Иерусалим. ГМИР

Разумеется, не все дворянки, несмотря на те преимущества, которые им давало полученное в миру хорошее образование, занимали высокое положение в монастырских сестричествах. Многие дворянские девушки до конца жизни оставались рядовыми инокинями-иконописцами. Тем не менее если из среды высшего сословия вышло наибольшее число светских художниц-любительниц, писавших для Церкви, то из монашествующих дворянок — самое значительное количество руководительниц, организаторов и преподавательниц монастырских иконописных мастерских-школ.

С середины XIX в., и особенно с конца столетия, женщины благородного сословия стали уделять большее внимание не только общему образованию, но и стремились получить специальное. Среди избираемых ими занятий особенно приметное место занимали различные творческие профессии. В начале XX в., когда в ряде учебных учреждений открылись классы старинного иконописания, большинство учениц, желавших обрести навыки этого мастерства, составили представительницы дворянства. В Рисовальной школе ИОПХ изографскому мастерству обучались Н.В. Исаченко, И.А. Малеванная, А.Н. Суворова и др. В Школе народного искусства ее императорского величества императрицы Александры Федоровны, предназначенной в первую очередь для ремесленниц, также учились представительницы самого привилегированного слоя общества. После революции 1917 г., когда многие дворянские семьи оказались в эмиграции, некоторые из выпускниц художественных учреждений стали известными мастерами иконописи. В их ряду были Ю.Н. Рейтлингер (м. Иоанна), княжна Шаховская, М.А. Струве-Ельчанинова, Е.Ю. Кузьмина-Караваева (урожд. Пиленко, м. Мария), княгиня Н.Г. Яшвиль и др.

§ 3
Белое духовенство, купечество

Белое духовенство

С древнейших времен в среде белых священников, так же, как и монашества, было распространено умение писать иконы. В первые же столетия после принятия Русью христианства, изографы духовного звания численно не уступали иконописцам-мирянам[76]. Священникам отводилась первостепенная роль в оценке мастерства и нравственных качеств изографов-мирян. За ними было последнее слово в признании готовности художника посвятить себя благородному ремеслу и занять свое, пусть самое скромное, место в церковной иерархии[77].

Мирянки

Ремесло иконописца относилось к числу наследственных, передаваемых от родителей к детям. Поэтому может показаться странным, что среди женщин-иконописцев имена представительниц семей белого духовенства появляются достаточно поздно, то есть когда женское иконописание в России уже получило распространение. С 1843 г. в империи образуется широкая сеть женских духовных училищ. С этого времени церковная живопись и иконопись вводятся в учебную программу этих учреждений в качестве особого, но не обязательного предмета. Соответственно, с 1843 г., по документам училищ, становятся известны имена многих девушек духовного звания, обучившихся искусству иконописи. К концу столетия число таковых резко возрастает. Причем наиболее успешные воспитанницы выбирали ремесло изографа в качестве своей профессии или занимались его преподаванием. Потомственных художниц в их числе было немного, но эта тема будет рассмотрена в отдельной главе следующего раздела. Относительно девушек, которые получили домашнее образование и могли приобрести навыки иконописца в своей семье, сведений не выявляется. Возможно, единственным исключением является информация о дочери екатеринодарского священника П.И. Безсонова, Татьяне Павловне Рыловой, но данные ее биографии в настоящее время немногочисленны: имя художницы известно только по летописи иконы, исполненной в 1889 г. (см. приложение II: Безсонова Т.П.).

Монахини

Примечательно, что ни одна из известных нам женщин из среды белого духовенства, принявших иноческий сан, не изучила искусство писания образов в своей семье. Елена Вознесенская, девушка «духовного звания», получила дома достойное образование — была обучена «Закону Божию, разным наукам и языкам». Писать же иконы начала только в 1896–1897 годах, проходя послушание в старинной Ивановской девичьей обители Москвы[78]. В стенах Казанского Богородицкого монастыря стала иконописицей Варвара Троицкая, руководившая с 1895 по 1901 г. школой религиозной живописи общины Козьмодемьянского уезда Казанской губернии (позднее — Вершино-Сумский Введенский Черемисский монастырь) (см. приложение II: Троицкая В.).

Причина длительного «невнимания» к искусству иконописания жен и дочерей белых священников в более ранние эпохи заключается не только в равнодушии к образованию и неправильном понимании своего предназначения как спутницы и будущей помощницы духовного наставника мирян, в чем их часто и нередко несправедливо обвиняли. В первую очередь мы здесь сталкиваемся с той же проблемой, что и в случае изучения деятельности светских религиозных художниц других социальных групп — слишком мало о них говорится в письменных источниках.

Жизнь белого духовенства XVIII–XX вв. была более близка к мирской, нежели монашеской. Они не меняли своих имен, данных при рождении, не отрекались от социальных связей, брака, имущества. В период синодального управления белые служители Русской православной церкви «фактически находились на государственной службе, нередко осуществляя ее бок о бок с гражданскими служащими»[79]. Более тесно, чем монашествующие, они были связаны с «миром», его проблемами и искушениями. Кроме того, вплоть до 1850–1860-х гг. среда белого духовенства (священников и их семей) была сословно замкнутой. Переход в него членов других сословий был достаточно труден, так же как и выход из него. Данное обстоятельство определило и особую консервативность белого духовенства: строгое соблюдение традиций, в том числе и касающихся семейного быта. Потрясения, которые внесли в его жизнь государственные реформы Церкви XVIII и начала XIX в. лишь усугубили этот консерватизм.

Купечество

Купечество во все времена занимало особое место в обществе, хотя никогда не относилось к числу привилегированных сословий. Уже в старину представители богатейшего купечества выделялись в «государеву сотню», пользовавшуюся важными преимуществами в ведении торговли и иных промыслов. Они нередко ссужали деньгами не только благородные сословия, но и казну российских правителей. В 1775 г. купечество было разделено на три гильдии. Из числа купцов первой гильдии, наживших огромные состояния, вышли многие известные промышленники. Наряду с таковыми были купцы второй и третьей — вчерашние крестьяне или торговцы-ремесленники, чей капитал мог составлять чуть больше пятисот рублей.

Мирянки

Как и представители других непривилегированных сословий, купцы сызмальства привлекали своих детей к фамильному делу. В отношении же образования дочерей следует отметить, что они предпочитали обучать их не рукоделиям, если только это не представляло семейный интерес, а азам математики, умению пользоваться счетами. Такие девушки становились незаменимыми помощницами отцу и мужу. Многие купцы видели в своих женах «умную подругу, чей совет дорог, чьего совета надо спросить и чьему совету нередко следуют»[80]. Тем не менее прогрессивность в делах, а в ряде случаев деятельное участие в общественной жизни нередко уживались в среде купечества с традиционным бытом и особым благочестием. С древнейших времен наиболее состоятельные купцы часто становились строителями храмов, вносили богатые вклады в монастыри. Из числа представителей этого сословия в XVII–XIX вв. известно несколько иконописцев. В XIX в. большинство купцов, если даже не принимать во внимание старообрядцев, предпочитали молиться старинным иконам и с сомнением относились к церковной живописи. Поэтому среди купчих так же, как и среди мещанок и крестьянок, вероятнее было встретить женщин, пришедших к иконописи и освоивших иконографию посредством золотошвейного ремесла, а не живописи. Со временем богатые купцы, подражая дворянам, начали стремиться дать своим дочерям лучшее образование. Они нанимали для них домашних учителей, отдавали учиться в пансионы, где девушки постигали основы рисунка, занимались музыкой. В ряду первых немногих иконописиц, которых можно назвать поименно, были представительницы купечества (м. Августа и М.И. Милова). Однако в XIX в. ситуация изменилась.

Среди светских художниц, послуживших Церкви, кроме уже упоминавшихся, удалось обнаружить только имя Наталии Каретниковой, происходившей из старинного рода московских купцов. Немногие сведения о ней весьма примечательны в связи с тем, что начинающий изограф должен был иметь постоянного наставника. Отсутствие же такового приводило к досадным ситуациям, даже в тех случаях, когда неопытные художницы обращались за советами к своему духовнику, не занимавшемуся иконописью профессионально. В 1851 г. Н. Каретникова, следуя древней традиции вкладывать в храмы иконы, написала для пещерной церкви

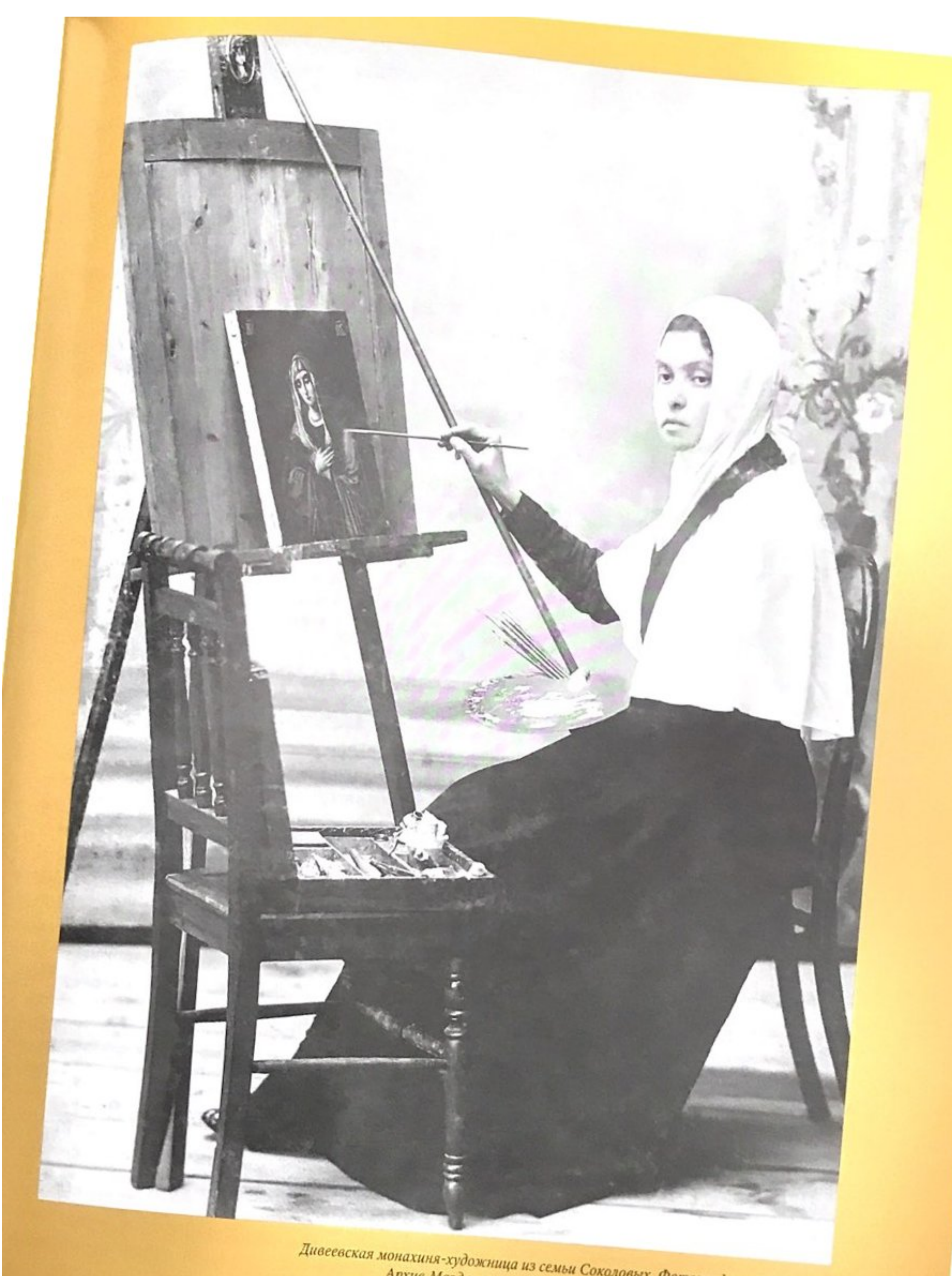
Троице-Сергиевой лавры три образа. Ее дар приняли, но чуть позднее художница обнаружила, что одна из ее работ, представляющая небесные силы, отсутствует в храме. Оказалось, что лаврские иконописцы нашли некоторые канонические неточности в этом изображении, написали на оборотной стороне иконной доски тот же сюжет, но иначе, и только после этого установили образ в храме. Художница пожаловалась митрополиту Филарету (Дроздову). Эскиз ее иконы и переписанный монахами образ были доставлены владыке. Последний одобрил работу, выполненную в лавре, и указал на недостатки композиции Н. Каретниковой. Огорченная «иконописательница» сказала, что так ей велел написать ее наставник, о. Филипп. Митрополит утешил незадачливую художницу, сказав, что монах не вникнул в сложную тему, но «Бог, приемлющий намерения, принял жертву ея, хотя исполнение намерения и не соответствовало ожиданию...»[81]

Монахини

По-видимому, рациональный подход купечества XIX — начала XX в. к жизни и зачастую неблагосклонное отношение в этой среде к женщинам, занимающимся искусством, объясняет следующий факт: мне удалось выявить крайне незначительное количество примеров иконописиц из купечества не только среди светских женщин, но и среди тех, кто избрал духовный путь. Численно такие монашествующие художницы или те, кто хотя бы проявил себя в деле организации иконописных мастерских и преподавании, в десятки раз уступают инокиням-иконописцам из других непривилегированных сословий (мещанкам и крестьянкам). Среди рядовых жен-изографов известны послушница Дивеевской обители «сестра-живописица» Феодосия Степановна Попова, обучавшаяся «греческому стилю» в 1858–1859 гг. у профессоров Академии художеств в С.-Петербурге, и жившие в столичном Воскресенском Новодевичьем монастыре петербурженки: «С.-Петербургского купца дочь» Ольга Никитина, которая несла это послушание в 1847–1850 гг., и Вера Дмитриевна Шихобалова (в монашестве Иоанна), дочь купца второй гильдии[82]. Из бывших купчих вышли будущие игуменьи, организаторы иконописных монастырских мастерских м. Антония (Новикова), м. Руфина (Кокорева), м. Антония (Троилина) (см. приложение II: Новикова А.И., Кокорева О.А.).

Насельница Кирсановского Тихвино-Богородицкого монастыря, уроженка г. Козельска Анна Ивановна Новикова 45 лет (с момента поступления в обитель в 1860) работала в иконописной мастерской. После принятия монашеского пострига в 1899 г. была назначена «старшей» в этой мастерской. Став игуменьей, всегда за всем следила сама. «По отношению к сестрам она была взыскательна и строга, в личной жизни отличалась простотой: не допускала никакой роскоши, носила скромную одежду и довольствовалась общей монастырской трапезой»[83].

Ни одна из монахинь, происходивших из купечества, не оставила мемуаров, но жизнь игуменьи Руфины известна достаточно хорошо благодаря обстоятельному описанию монахини Таисии[84]. В 1880 г., восьми лет от роду, Ольга Андреевна Кокорева поступила в Успенский женский монастырь г. Перми. Она не была сиротой, ее отец А.Т. Кокорев известен как крупный уральский промышленник. Девочка ни в чем не нуждалась, однако с раннего детства испытывала неодолимую тягу к иноческой жизни. Любящие родители решили дать ей возможность получить образование в монастырских стенах, которые она так и не пожелала покинуть. Много лет спустя девушку приняли в число сестер. В момент облачения Ольги Кокоревой в послушническое одеяние ударил колокол ко всенощной. «Игуменьей будет, — пророчески сказала настоятельница, — в первый раз одеваю послушницу с колокольным звоном». Большое влияние на духовный рост О.А. Кокоревой оказали валаамские старцы, с которыми она много лет переписывалась, и два года жизни, проведенные в монастырях Москвы. К тому времени во многих женских обителях древней столицы существовали иконописные мастерские, и, возможно, свои первые уроки иконописного мастерства или хотя бы понимание необходимости заведения этого дела в обителях послушница усвоила именно в Москве. По возвращении на Урал ее наставником стал архимандрит о. Арефа. Он, оценив образованность и деятельную натуру О.А. Кокоревой,



Дивеевская монахиня-художница из семьи Соколовых. Фотография. 1903–1905.
Архив Мяздриковых. Муромский историко-художественный музей



Инокиня Руфина (О.А. Кокорева) на Белогорском подворье. Фотография. Начало XX в.

внушил воспитаннице, что «ее крест не затвор, а устроение монастырское». Однако, прежде чем стать основательницей обителей, будущая монахиня поселилась в Верхотурском Покровском монастыре, где работала в иконописной мастерской и управляла хором из семидесяти пяти голосов. В 1911 г. Святейший правительствующий синод постановил постричь ее в инокини с именем Руфины. Тогда же О.А. Кокорева была возведена в сан игуменьи и отправлена в г. Чердынь Пермской губернии. Здесь ей предстояло восстановить Иоанно-Богословский монастырь, упраздненный еще при Екатерине II. Легко представить, как много сложностей, связанных с воссозданием монашеского общежития, встретило новую руководительницу. Однако м. Руфина не растерялась, она завела занятия рукоделиями, сельское хозяйство, скотоводство. В Первую мировую войну создала при обители приют для детей воинов, погибших на фронте. Это учреждение взяла под свое покровительство великая княжна Татьяна Николаевна. Во время революции Чердынский монастырь пережил судьбу всех русских обителей. Он подвергался обыскам, реквизициям, откровенному грабежу. Когда белые временно освободили Чердынь, игуменья Руфина торжественно, крестным ходом встретила их отряд, обеспечив всех солдат и офицеров теплой одеждой. Вскоре вместе с белой армией она покинула город и дошла до Владивостока, где зарабатывала на жизнь стиркой белья. Здесь м. Руфина начинает устроение монастыря во имя Смоленской иконы Богоматери. В июле 1923 г. она эмигрировала, и в Китае ее настигла тяжелая болезнь. Однако это не остановило подвижницу, она продолжала работы по созданию женской обители в Харбине.

Многие иконописицы, становясь игуменьями или казначеями, за неимением времени сами прекращали заниматься иконописью, но становились наставницами для иночествующих художниц. По-видимому, эта участь постигла и м. Руфину. Хлопоты по устроению Чердынской обители, затем скитания не оставляли времени для подобных занятий. А может быть, важность деятельности, связанной со строительством трех монастырей, заслонила от биографов игуменьи ее иконописные труды. Примечательными событиями жизни подвижницы в Китае являются случаи чудесного обновления икон Харбинской обители. 26 августа 1925 г. в руках м. Руфины потемневший от времени Владимирский образ Богоматери оживился свежими красками. В память этого явления женский монастырь в Харбине был переименован во Владимирский. 26 апреля 1926 г. подобным образом самообновился не сгоревший при пожаре образ Господа Саваофа. Последовавшие от этих икон чудеса и исцеления имели большое значение для поднятия духа в среде русских эмигрантов, внесших значительные пожертвования в монастырь. В 1927 г. м. Руфина хотела подготовить обитель к переезду в США, надеясь дождаться там возможности возвращения в Россию. Но осуществить это не удалось, и монастырь был переселен в Шанхай, где игуменья Руфина, так тосковавшая по своей родине, скончалась десять лет спустя.

Игуменьи м. Антония (Новикова) и м. Руфина (Кокорева) создавали иконописные мастерские в подведомственных им монастырях со знанием дела, испытав все трудности работы над писанием образов на личном опыте. Однако бывали случаи, когда отсутствие собственных навыков не мешало успеху задуманного предприятия. Игуменья Алексеевского монастыря в Москве Антония (Троилина), происходившая из московского купечества, была прекрасной золо-

тошвеей, но образа никогда не писала. Тем не менее именно по ее инициативе в этой обители была организовала небольшая, но активно работавшая иконописная мастерская. Нет сведений о собственноручном писании икон и м. Филаретой (Бычковой) — еще одной учредительницей мастерской иконописи и целого ряда рукоделий при Уфимском Благовещенском монастыре (после 1838), вышедшей из среды купечества (см. приложение II: Бычкова С.С.).

§ 4 *Мещанство. Крестьянство. Казачество*

Мещанство

Мещане были в основном городскими жителями. Само слово «мещанин», восходящее к старинному понятию «место» — то есть город, буквально означало «горожанин»[85]. Характер их профессий был самым разнообразным. Чем только не занимались жители городов непривилегированного сословия, и большинство династий профессиональных иконников произошло именно из их среды.

Мирянки

Особенности положения женщин в семьях мещан и их участия в работе домашних мастерских были рассмотрены в предыдущей главе. Напомню, что имен самостоятельных иконописиц сохранилось немного. Кроме уже упоминавшихся Настасьи Куприяновой и трех женщин-мастеров «финифтяных икон» семьи Метёлкиных, известны работавшие также в Ростове Великом А.И. Завьялова и Н.А. Калашникова.

Анна Ивановна Завьялова принадлежала к фамилии художников-финифтянщиков, чьи работы с конца XIX столетия неоднократно выставлялись на кустарных выставках, в том числе и на экспозициях русского отдела Всемирных выставок за рубежом. Иконы кисти А.И. Завьяловой были выбраны для экспонирования на выставке 1904 г. в Таврическом дворце С.-Петербурга и удостоились высокой награды[86].

К тому же поколению женщин-иконописцев можно отнести и Надежду Андреевну Калашникову. Известно, что она много работала по заказам руководства ростовского Спасо-Яковлевского мужского монастыря. В 1917 г. обитель приобрела у художницы 250 иконок на финифти за 145 рублей. Судя по оплате трудов, Н.А. Калашникова была наиболее высокооплачиваемым мастером из числа тех ростовчан, к которым обращался с заказами монастырь. Так, иконописец-финифтянщик Петр Иванович Кузнецов в тот же год за такое же количество образков получил от монастыря только 137 рублей[87].

К писанию икон нередко обращались дочери и ученицы преподавателей Императорской Академии художеств и прочих учебных учреждений, происходившие из среды разночинцев. Правда, далеко не всегда в мещанской среде иконописное ремесло было потомственным. Например, учащаяся иконописного класса Рисовальной школы ИОПХ Мария Петровна Офросимова была дочерью лекаря. Нередко мещанами становились вчерашние крестьяне, получившие каким-либо образом профессию. Так, одна из выпускниц церковно-приходской школы Ново-Тихвинского монастыря в Екатеринбурге крестьянка Верх-Исетского завода Анастасия Клеониковна Юдакова имела свою мастерскую в Екатеринбурге, где писала иконы и картины (см. приложение II: Офросимова М.П., Юдакова А.К.).

Светские иконописицы и живописицы среднего сословия и во второй половине — конце XIX в. предпочитали работать единолично или в составе семейной мастерской. Однако и в это время в миру все-таки появлялись более или менее значительные по численности женские мастерские. Наиболее ясную картину о состоянии таких светских учреждений и участии женщин в иконописном промысловом производстве дает переписная книга С.-Петербурга на

15 декабря 1890 г.[88] Всего данным промыслом в столице занимались 68 иконописных мастерских. Рассмотрим таблицу, составленную на основании опубликованных материалов переписи и прокомментируем эти сведения.

Иконописное производство в С.-Петербурге на 1890 год

Самостоятельные хозяева			Несамостоятельные хозяева			Прислуга		
Мужчины	Женщины	Общее число	Мужчины	Женщины	Общее число	Мужчины	Женщины	Общее число
17	2	19	11	42	53	1	3	4
Самостоятельные рабочие			Несамостоятельные рабочие			Прислуга		
Мужчины	Женщины	Общее число	Мужчины	Женщины	Общее число	Мужчины	Женщины	Общее число
39	0	39	5	11	16	0	1	1
Самостоятельные одиночки			Несамостоятельные одиночки			Прислуга		
Мужчины	Женщины	Общее число	Мужчины	Женщины	Общее число	Мужчины	Женщины	Общее число
12	0	12	2	4	6	0	3	3

Переписная книга подразделяет участников промысла на три категории: «хозяева», «рабочие» и «мастера-одиночки». Среди самостоятельных хозяев 19 изографских мастерских — только две женщины. Зато количество номинальных (несамостоятельных) владелиц заметно превосходит мужчин — 42 из 53. Не совсем понятен применительно к иконописцам и такой термин переписи как «рабочие самостоятельные». Вероятно, это те, кто имел мастерскую, но не был зарегистрирован в городской управе как хозяин. Очевидно только то, что к прислуге иконописного промысла, то есть к лицам, которые занимались подготовкой основы иконных досок, перетирали краски, убирали помещения и пр., они отношения не имели, поскольку обслуживающий персонал во всех трех категориях мастерских указан отдельно. Впрочем, среди 39 самостоятельных рабочих-изографов, как и в числе самостоятельных иконописцев-одиночек, женщин не оказалось. Несамостоятельных же и в том, и в другом случае опять-таки было больше, чем лиц мужского пола: рабочих-иконописиц — 11 из 16, несамостоятельных мастериц-одиночек — 4 из 6. Все три типа мастерских С.-Петербурга обслуживали семь женщин и один мужчина-прислуга. Эти сведения подтверждают еще раз, что в иконописном деле, как и в любом другом ремесле, основная (руководящая) роль принадлежала мужчинам. Итак, в иконописном производстве столицы трудились 59 светских женщин, владелиц мастерских и иконописиц. Цифра достаточно впечатляющая. Однако поименно всех установить не удается. Переписные книги российских городов составлялись на основе анкет, содержавших очень подробные сведения о каждом жителе, но, к несчастью, в XIX столетии так же, как и в XX, эти анкеты уничтожались. Публиковались же только статистические данные, не упоминавшие ни имен, ни возраста, ни социального положения людей. Адресные книги столицы «Весь Петербург» и «Весь Петроград» не дают необходимой информации полностью. Очевидно, что здесь приводятся сведения только о самостоятельных владельцах. Кроме того, составители адресных справочников, упоминая лавки, торгующие образами и прочей церковной утварью, забывали отметить, что существовали они при иконописных мастерских. Так, Мария Ивановна Соколовская имела в 1907 г. свою иконописную мастерскую на Б. Белозерской ул., д. 7 (ныне ул. Воскова). Дело, вероятно, досталось ей от родственника Николая Васильевича Соколовского, владевшего в 1895 г. иконописной мастерской на Б. Пушкарской ул., д. 4–24[89]. В более ранних справочниках приводятся сведения только об иконной лавке Соколовской и т.п. Из числа живописиц-одиночек адресные книги за 1897 г. упоминают только Екатерину Порфирьевну Парфентьеву (ее мастерская была на Вознесенском просп., д. 49) и Матрену Ивановну Резцову, проживавшую на 7-й линии Васильевского острова, д. 62[90].

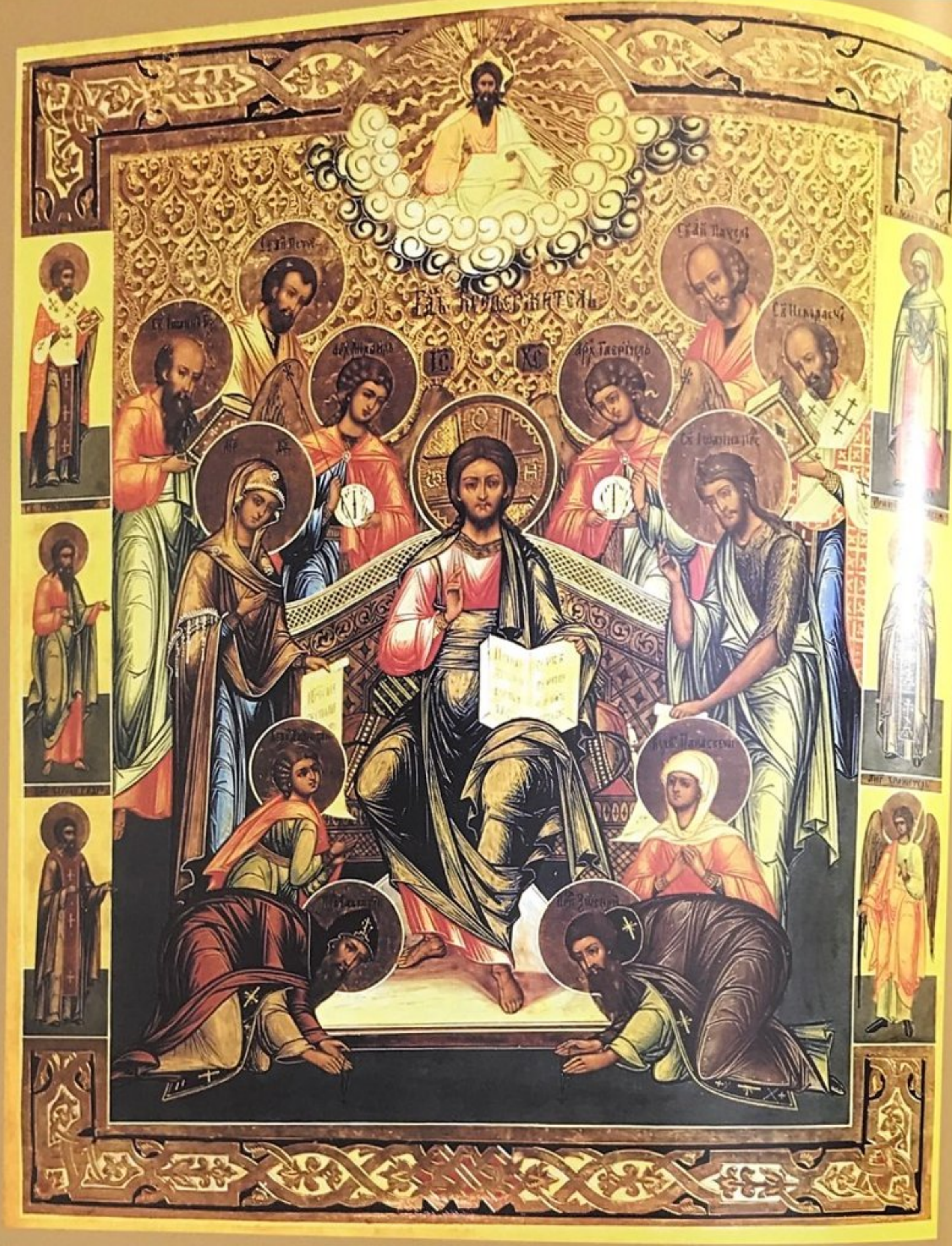
Монахини

Имена одних художниц достаточно известны. Выявление же биографических данных других затруднены, и, как это ни печально, к числу последних прежде всего относятся женщины из беднейших сословий. А именно они в первую очередь занимались иконописанием профессионально. Отчасти преодолеть эту несправедливость помогают монастырские послужные ведомости инокинь, несших иконописное послушание. Эти же документы, наряду с вкладными, приходо-расходными книгами, эпистолярным наследием и пр., в какой-то степени проясняют и некоторые вопросы, касающиеся иконописиц-мирянок.

Прежде всего необходимо отметить, что женщины из семей профессиональных изографов крайне редко посвящали себя иночеству. На протяжении XVII–XVIII столетий известны только два их имени, выявленные по монастырским документам. Кроме игуменьи Борисовской Тихвинской пустыни Августы, была еще одна. Это упомянутая в реестрах Богородице-Рождественского монастыря г. Ростова Великого за 1733 г. монахиня Досифея, дочь московского иконописца Дионисия Ильина Щербакова, именовавшаяся в миру Домной[91]. Но официально обе числились в своих обителях крылошанками. Другие инокини из мещан, писавшие образа в монастырских мастерских, не приводили сведений о том, что и в миру занимались этим ремеслом или рисованием и, скорее всего, не могли этого делать. Почти все монашествующие иконописицы, вышедшие из мещанского сословия, принадлежали к семьям, далеким от изографского искусства. Известны дочери унтер-офицеров: Е.И. Данкварт, послушница московского Алексеевского монастыря, Е. Ильина, спасавшаяся в Серафимо-Дивеевской обители, А.Н. Симикова, иконописица-игуменья Серафимо-Понетаевского монастыря. Свою лепту в монашеское иконописание внесли дочери мещан-мастеровых. В числе иконописиц по послушанию петербургской Воскресенской Новодевичьей обители значились: Н. Гаврилова, «столярного цеха мастера дочь», М.А. Деревягина, дочь «шапочного цеха мастера по С.-Петербургу», М.Р. Тиханова, дочь отставного канцеляриста. Послушница-иконописец А. Анкудинова Вохоновского Мариинского монастыря выросла в семье ямщика. Большинство же из монастырских художниц, заявляя о социальной принадлежности, не упоминали о том, чем именно занимались их родители. Любопытно, что среди монастырских иконописиц из мещанок, как и из дворянок, были девушки, семьи которых принадлежали к иным вероисповеданиям. В Вохоновском Мариинском монастыре приняла православное крещение «дочь булочного мастера, шведского подданного», иконописица Мария Лундквист. В мастерской церковной живописи оренбургской Успенской обители трудилась монахиня Тихона (в миру Хая). Ее отец, занимавшийся торговлей и мелкой адвокатской деятельностью, был глубоко верующим иудеем (см. приложение II: Данкварт Е.И., Ильина Е., Симикова А.Н., Гаврилова Н., Деревягина М.А., Тиханова М.Р., Анкудинова А., Хая, Лундквист М.).

Крестьянство

Среди выявленных имен русских иконописиц крестьянки, занимавшиеся иконописанием профессионально, составляют самую значительную группу. И это вполне объяснимо, поскольку они являлись представительницами самого многочисленного в России сословия. В их числе художницы, работавшие в семейных мастерских, трудившиеся единолично (получив дело по наследству от родителей или обучившиеся иконописи самостоятельно) и монашествующие иконописицы. «Крестьянское сословие» представляло собой сложное и весьма пространное явление. Оно делилось на два основных сообщества, каждое, в свою очередь, включало несколько категорий, различавшихся своими правами и обязанностями: государственные крестьяне (государственные, или казенные, удельные, экономические)[92] и помещичьи (во времена крепостного права помещичьи крестьяне делились на барщинных, оброчных и дворовых)[93]. Позднее из среды последних выделились посессионные крестьяне, принадлежавшие частным промышленным предприятиям и использовавшиеся как фабричные рабочие[94].



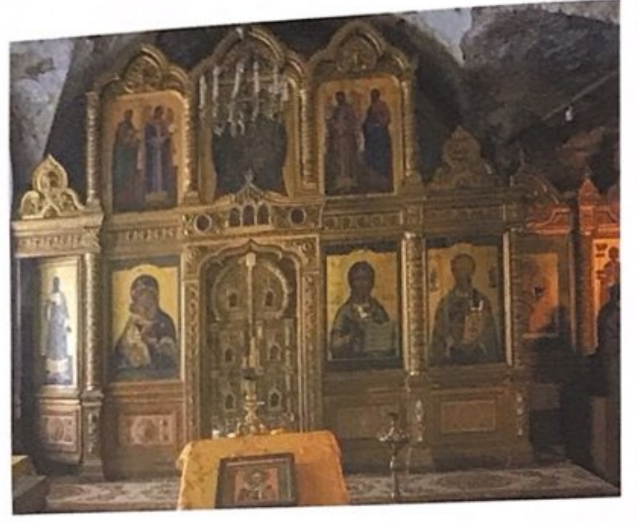
Неизвестный иконописец. Христос Вседержитель с предстоящими. Икона Начало XX в. Мастерская А.Т. Каравайкова, Палех. ГРМ



Неизвестный иконописец. Блгв. кнн. Андрей Боголюбский, Георгий Всеволодович, Глеб Андреевич, владимирские чудотворцы. Икона. 1884. Палех. ГИМ

На первый взгляд может показаться, что наибольший интерес представляют помещичьи оброчные крестьяне, большинство из которых с согласия своего владельца отправлялись жить в город, где занимались торговлей, извозом, различными ремеслами, в том числе и иконописным. Однако уже в старину среди всех категорий крестьянства (кроме посессионных) встречались люди, занимавшиеся иконописным, а со второй половины XVII в. и живописным делом. По переписным книгам дворовых людей, живших при боярских усадьбах, встречаются имена не только отдельных художников, но и представителей целых семей. Самыми известными были иконописные мастерские в северных вотчинах именитых людей Строгановых, расцвет которых приходится на конец XVI — первую половину XVII столетия. По сути своей, семьи крестьян-иконописцев были ремесленными, хотя и продолжали числиться за крестьянским сословием. Соответственно и отношение к женщине-мастеру было здесь таким же, как и в семьях городских ремесленников. За все, что создавалось в домашней мастерской, отвечал глава дома. Он же определял степень участия членов своего дома в ремесле, что практически никогда не учитывалось в официальных документах[95].

Истории русского искусства известны не только семейные мастерские, но и случаи, когда изографством занимались крестьяне целых деревень. Самыми знаменитыми среди таковых были «суздальские» иконники, к которым причисляли жителей сел Палех, Холуй и Мстёра. Не позднее второй половины XVII в. большая их часть была задействована в иконописном ремесле. Почти все крестьяне села Борисовка Курской губернии примерно с 1714 г. успешно осваивали церковную живопись. Занятие иконописью в селах иконописцев и в их окрестностях было практически поголовным. Со временем жители Палеха, Мстёры, Холуя и вовсе отказались от пахотных работ и ямщины. В правительственной записке, составленной в 1814 г. для великого Гёте, указано следующее: «В иконописном художестве, переходящем из рода в род, обращаются крестьяне помещичьи и казенные. В слободе Холуе состоит помещичьих и казенных 700 человек, и все они без изъятия упражняются в иконописании. В помещичьем селе Палехе до 600 человек тем же беспрерывно занимаются»[96]. Писатель-этнограф С.В. Максимов в своих путевых заметках 1861 г. пояснял о крестьянах Палеха следующее: «...здесь пишут образа во всех домах, и не пишет их только мельник и то потому, что сделался мельником; ремесел помимо иконописи не знают никаких, нет у них ни кузнеца, ни швеца, ни сапожника»[97]. Об участии женщин в работе домашних мастерских Владимирской губернии сведений обнаруживается немного. Данный факт упоминается в статье Н.С. Лескова. Писатель сетует на несправедливое отношение поклонников церковной живописи к крестьянскому иконописанию и неблаговидные слухи о его мастерах. Причиной тому — расхожее мнение профанов, что это не искусство, а «богомазня, которою заняты ребята да девки в Холуе, Суздале, Палихове и Мстёрах»[98].



Иконы палехских иконописцев. Северный придел Крестовоздвиженского храма в селе Палех. Фотография. Современный вид

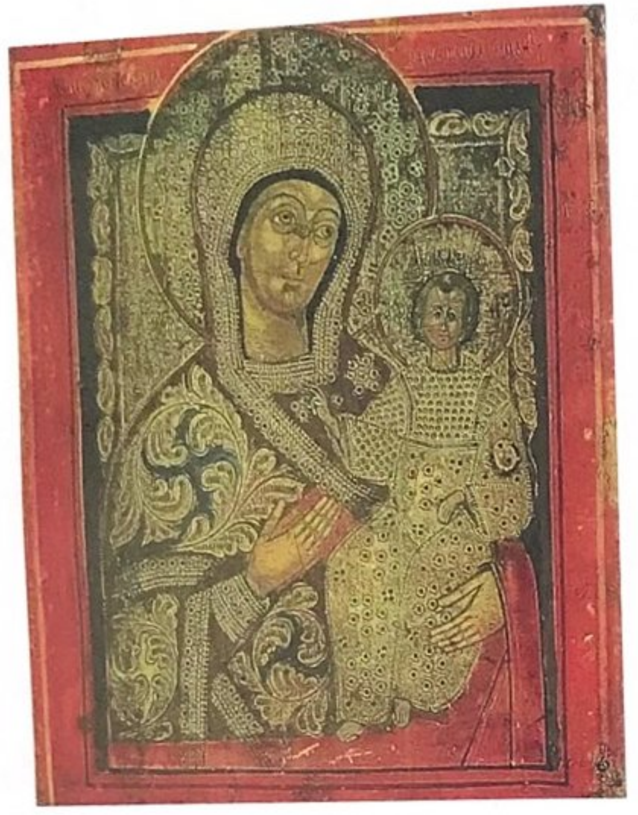
На протяжении столетий упомянутые села были местом жительства старинных династий иконописцев и живописцев, связанных между собой тесными родственными отношениями. Здесь практиковались и всячески поощрялись «внутрикклановые» браки. Иконописцы стремились выдать замуж своих дочерей за товарища «по цеху» или женить сына на девушке из семьи изографов: «в этом отношении соседнее с Палехом иконописное село Холуй пользовалось у палешан повышенным интересом. У многих коренных палешан бабушка либо прабабушка происходила родом из Холуя». Бывали случаи, когда девушки из семей иконников вовсе отказывались выходить замуж, если их сватали за «не ровню», то есть не за иконописцев[99]. И, несомненно, подобное решение строптивых невест находило понимание у близких — если принять в дом «чужака», могло пострадать фамильное дело.

Своих детей сельские иконописцы приучали к делу с раннего детства, мало-помалу привлекая их вначале к самым простым работам. Обучать же собственно самой иконописи, как отмечал Н.М. Зиновьев, детей начинали с семи лет, и со временем они становились настоящими мастерами[100]. В этом отношении показательны эпизоды из жизни мстёрских иконописцев Бороздиных. В 1916 г. А.Д. Бороздин трудился в Москве над росписью Благовещенского храма в Петровском парке. Три его маленькие дочери (в возрасте трех, пяти и двенадцати лет) помогали отцу растирать краски. Самая старшая подавала отцу кисти, поднимаясь по лесам к самому плафону-потолку, где отец писал Деву Марию у колодца и архангела Гавриила. Девочка робела на такой высоте, а отец подбадривал ее: «Не бойся, нам помогает Сама Дева Мария»[101]. Во второй половине — конце XIX в. в домашней мастерской другого мстёрского изографа, Петра Кузьмича Бороздина, трудились пять его дочерей, которые работали наравне со своими семью братьями[102], и т.п. Разумеется, обучение в подобных семьях не сводилось к изучению сложных технических приемов иконописи — здесь заботились о пробуждении и развитии внутренних способностей детей.

К 1840 г. в Палехе наряду с семейными мастерскими появляются иконописные мастерские, где использовался наемный труд. Первые такие объединения принадлежали изографам Н.И. Корину, Н.М. Сафонову, П.Г. Удалову. Сафонов, например, сумел привлечь к себе на работу около двадцати мастеров. В Мстёре и Холуе, расположенных на судоходных реках, расслоение на хозяев и наемных иконников произошло много раньше[103]. Постепенно, с развитием капиталистических отношений и крупного фабричного производства во Владимирском крае кустарный промысел начал переживать существенные изменения. Со второй половины XIX столетия Холуй, теряя свои ярмарки, постепенно лишился доходов и обеднел. Во всех селах иконописцев Владимирской губернии в это время оставалось все меньше и меньше изографов, работавших только со своими домочадцами. Большинство художников трудились на хозяев крупных мастерских, сами превращались в таковых либо становились скупщиками. Сведений о том, что женщины из семей иконописцев писали образа в чужих мастерских, не имеется, но они активно включались в деятельность менее сложных производств. Так, в 1840 г. в Мстёре крестьянин-иконописец А.К. Голышев открыл заведение, где печатались книги и картины. Картины, которые он выпускал, были однотонными, их необходимо было раскрашивать красками. Первоначально он привлек этому делу своих дочерей, а потом на него стали работать другие



Неизвестный иконописец.
Илья Пророк в пустыне, со сценами жития.
Икона. XIX в. Мстёра. ГИМ



Неизвестный иконописец. Богоматерь «Одигитрия». Икона. XIX в. Холуй. Музей икон, Реклингхаузен

девочки из среды бедняков. К 1865 г. этот новый мстёрский промысел стал исключительно женским и детским. Правда, теперь селянки трудились уже не только на Голышева, но и на вязниковских и холуйских хозяев. Некоторые женщины Мстёры были приглашены на такие же работы в Москву. В 1858 г. А.К. Голышев завел для печатания изображений «литографию», где ежедневно выпускалось до 3000 листов, и для этих работ также нанимал местных девочек с десятилетнего возраста[104].

Другим популярным женским промыслом Мстёры на рубеже XIX–XX вв. стало украшение («уборка») икон окладами из фольги[105]. Фолежные иконы писались очень быстро, поскольку на них краски использовались только в личном письме, а все остальное закрывалось окладами. Такого типа образки распространились повсеместно, но назывались по-разному: «иконы под оклад», «личковые иконы».

Упадок художественного уровня, забвение лучших традиций происходило, впрочем, и в других иконописных центрах. После освобождения крестьян от крепостной зависимости в селе Борисовка Курской губернии, с первой четверти XIX в. известном как крупный центр церковной живописи, условия иконописного промысла стали также ухудшаться. В поисках пропитания этим ремеслом начали заниматься те крестьяне, которые следили не за художественным качеством икон, а за их количеством. К 1885 г. иконописными работами в Борисовке занимались около 500 человек. Это привело к постепенному сокращению числа ее профессиональных мастеров, которые не в состоянии были выдержать конкуренцию с производителями примитивных икон для массовой продажи[106].

Плачевное состояние некогда процветавших центров иконописи усугубилось все расширявшимся производством дешевых печатных икон. К счастью, в это время уже многие отчетливо начали понимать, что ручной труд не может соперничать с машинным печатанием, и это обстоятельство создает реальную опасность полного искоренения традиционной русской иконы. Были пересмотрены принципы преподавания иконописи в художественных учреждениях и создан Комитет попечительства о русской иконописи, учредивший ряд школ в селах иконописцев.

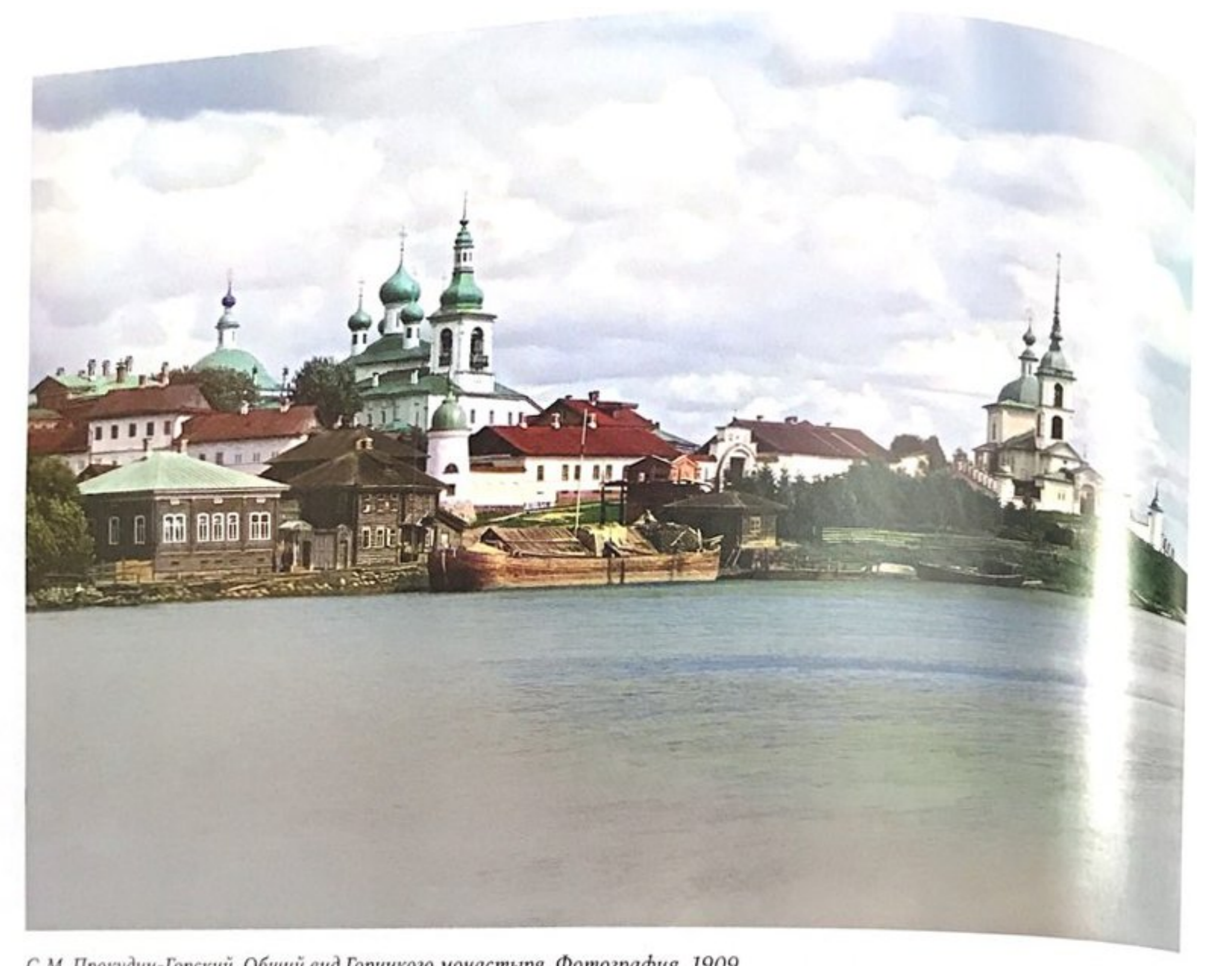
В рассказе о селах иконописцев нельзя не затронуть и еще одну сторону деятельности их мастеров и мастериц. Издавна, получая от помещиков «виды» на отлучку, иконники выезжали как в столичные города, так и в самые отдаленные уголки России[107]. На раннем этапе на промысел ездили только мужчины, затем (после отмены крепостного права) — целыми семьями. Занимались сельские изографы реставрацией, исполнением заказов на написание образов и храмовых росписей. Снимали или приобретали помещения под мастерские и торговые лавки, где продавали, как правило, свои работы. По адресным справочникам разных городов среди владельцев иконописных и живописных мастерских, лавок и магазинов встречаются имена представителей и представительниц известных фамилий иконописцев владимирских сел. Нередко одна семья одновременно содержала мастерскую и лавку. В 1892–1896 гг. палешанка Александра Арсеньевна Маркичева имела иконописную мастерскую в С.-Петербурге на Гороховой ул., д. 44, а Иван Иванович Маркичев был хозяином столичной же лавки, торговавшей

иконами и киотами на Симеоновской ул. Палехские же именитые иконники Удаловы в 1840-х гг. и в 1895 г. упомянуты как владельцы иконописных мастерских в С.-Петербурге. Возможно, к этой семье принадлежала Мария Ивановна Удалова, занесенная в адресную книгу г. Уфы за 1914 г. как владелица мастерской и лавки по продаже икон[108].

Монахини

Сколь ни перспективны для изучения документы, касающиеся мирянок, однако основная часть материалов освещает жизнь крестьянок-иконописцев, избравших своим уделом жизнь в монастыре. Значительное число таких монахинь не объясняется фактом существования в России «иконописных» сел, поскольку здесь, как и в семьях городских изографов, уход женщины в монастырь не был популярен. Причины кроются в другом — если женщины, вовлеченные в фамильное дело, так или иначе могли реализовать себя, то для большинства остальных селянок XIX в. вступление в монастырь длительное время было единственной возможностью повысить свое общественное положение (перейти из непривилегированного слоя общества в группу с более высоким статусом), удовлетворить свои духовные потребности, получить хоть какое-то образование. Среди крестьянок, склонявшихся к иночеству, находились наделенные художественным талантом. Обращение последних к писанию образов почти во всех случаях происходило по одной схеме: исполнять живописное или иконописное послушание назначалось им настоятельницами обители или старшими монахинями, которые должны были заботиться о духовном росте вновь поступивших в монастырь. Какими аргументами руководствовались они, определяя такое послушание своим подопечным, и как оценивали способности и склонности к художеству той или иной насельницы, будет рассказано в дальнейшем. Необходимо отметить только то, что в разное время и в зависимости от уровня развития ремесел в конкретном монастыре их подход имел свои особенности.

Крепостные девушки, следовавшие за своей госпожой, пожелавшей укрыться от суеты света за стенами обители, по-прежнему считали ее своей хозяйкой. Ее советы воспринимали как указания. В книге С.И. Снессоревой рассказывается, например, что генеральша А.С. Готовцова, поступив в 1818 г. в Горицкий Воскресенский монастырь, пригласила к себе своих крепостных. Столяр, кузнец, кучер прибыли в обитель вместе со своими семействами и трудились здесь как для потребностей госпожи, так и для нужд обители. Всех собравшихся А.С. Готовцова устроила жить за монастырской оградой. В самом же монастыре в разное время поселились несколько девушек, незадолго до этого получивших от генеральши вольную. Освоив ряд ремесел, А.С. Готовцова привлекла их к этим занятиям. Одна из бывших крепостных занялась ковроткачеством, другая — вышивкой блестками, три (Аграфена Яковлева, родные сестры Варвара и Екатерина Новиковы) освоили писание икон масляными красками[109]. Две первые иконописицы проявили особую одаренность и впоследствии оказали большую помощь бывшей владелице в деле организации мастерских как в Горицком монастыре, так и в Воскресенском Новодевичьем С.-Петербурга. Художница Аграфена Яковлева — дочь крепостного столяра, до конца жизни не покидавшего свою госпожу. В 1819 г. вместе со своей матерью Надеждой Ивановой она поступила в Горицкую обитель. На тот момент девушке было 29 лет, несение иконописного послушания она совмещала с обязанностями уставщицы при ведении церковных служб. В 1849 г. Готовцова, принявшая постриг с именем Феофании, пригласила Аграфену Яковлеву и Варвару Новикову переехать во вновь обустраиваемый ею петербургской монастырь. Здесь им было определено послушание обучать насельниц церковной живописи. Сестра Аграфена приняла монашество с именем Артемии и оставалась до последних дней жизни в столичном монастыре. Испрашивая разрешение на постриг А. Яковлевой у епархиального начальства, игуменья Феофания охарактеризовала ее как способную иконописицу: «...послушница вверенного мне [петербургского] Воскресенского монастыря Аграфена Яковлева с 1819 г. при моих глазах с особым усердием проходила монашеские послушания в Новгородском Горицком монастыре, а с 1845 во вверенной мне обители. Теперь она истинно и усердно желает принять образ монашеский... Принимая



С.М. Прокудин-Горский. Общий вид Горицкого монастыря. Фотография. 1909

во внимание кроткое и хорошее поведение, способность ее к чтению при богослужении и живописному искусству образов, притом и совершенство ее лет, законом дозволяющее женский пол постригать в монашество, покорнейше прошу Ваше преосвященство уточнить Архипастырское Милостивейшее распоряжение об исходатайствовании перед Св. Синодом разрешения на пострижение Яковлевой в монашество»[110].

Сестры Новиковы, Варвара и Екатерина Никифоровы поступили в Горицкую обитель несколькими годами позднее. Первая, крестница м. Феофании (Готовцовой), — в 1824 г. в возрасте 17 лет, другая — в 1825 г., будучи семилетней девочкой[111]. Обе обучались рисованию и живописи. Однако в петербургском монастыре Екатерина Новикова, вероятно, была освобождена от этого послушания. Старшая же ее сестра, принявшая в 1847 г. постриг с именем Лидии, вместе с м. Артемией (А. Яковлевой) долгое время возглавляла мастерскую церковной живописи обители. Явление не столь уж редкое, даже если учесть, какое значительное число иночествующих иконописиц, вышедших из крестьянства, оставались рядовыми художницами монастырей. Можно назвать еще как минимум девять бывших крестьянок, удостоившихся звания старших в иконописных мастерских: в Ново-Тихвинской обители г. Екатеринбурга таковыми были В. Гребнева (м. Августина), Е. Еремина (м. Евфимия), И. Кремлёва (м. Юдифь), в Ивановском и Алексеевском монастырях г. Москвы — Т. Гудина (м. Нина), послушница А.Г. Шестакова (м. Артемия), В. Леонова (м. Валериана), в Дивеевском монастыре — Г.В. Заднятова (м. Евпраксия), в Леушинском — А.И. Герасимова (м. Алипия), в Пюхтицком Успенском — А.И. Князева (см. приложение II: биографии упомянутых иконописиц). В отношении последней необходимо отметить, что в конце XIX — начале XX в. крестьянские девушки, поступавшие в монастыри, уже различались по уровню образования. Анна Ивановна Князева была в числе тех, которые смогли получить образование не просто в церковно-приходской

школе или народном училище, а в частном пансионе. Из крестьянских семей было особенно много девушек-сирот, которые с малолетства воспитывались в монастырях и смогли научиться здесь рисованию и иконописи.

Из числа монашествующих иконописиц-крестьянок игуменского посоха удостоились немногие. Прежде всего следует упомянуть игуменью Серафимо-Понетаевской обители Г.В. Занятову (м. Евпраксия), о которой позднее будет сказано подробнее, большую рукодельницу К.Я. Бабушкину (м. Рафаила), А.Н. Вальнёву (м. Рафаила). Ксения Бабушкина, поступившая в 1848 г. в челябинский Одигитриевский монастырь, постепенно изучила все ремесла, развивавшиеся в обители. Наибольшего успеха она достигла в искусстве вышивания блестками. Однако, став в 1879 г. настоятельницей монастыря, первой своей задачей она поставила обучение сестер живописи. Игуменья Шенкурского Свято-Троицкого монастыря м. Рафаила (в миру Александра Никаноровна Вальнёва) лично руководила работой сестер-иконописцев, трудившихся в 1901 г. над иконами иконостаса кладбищенской Всехсвятской церкви и образом Спасителя для алтаря этого храма (см. приложение II: Занятова Г.В., Бабушкина К.Я., Вальнёва А.Н.).

Казачество

Казачество представляет собой одно из оригинальных и крупных явлений военной, политической и социальной истории России и Украины. Первые казацкие вольницы, появившись в конце XV столетия, в следующем, XVI в. широко распространились на всем юго-западе, юге и юго-востоке. Составляя пограничный оплот русской земли, воинские поселения казаков, защитников и колонизаторов, порой оказывали могущественное давление на внутренний строй и судьбу государства. Вместе с тем внутреннее устройство жизни казачества, основанное на началах равенства и самоуправления, привлекала в его ряды бедноту. В результате долгой борьбы московские цари сумели сломить самостоятельность казацких общин, как вышедших собственно из Московского государства, так и из Польши, и всецело подчинить их своей власти. Российское правительство предпринимало попытки внедрить в казачестве принципы общего сословного строя империи, долгое время не приживавшиеся в его сообществах. Первых значительных успехов оно добилось только при Екатерине II, когда у казаков окончательно отняли право выбора священников из своей среды; духовенство обособилось в отдельную сословную группу. В конце XVIII в. войсковые чины казачества уравняли с армейскими. С 1827 г. звание войскового атамана всех казачьих войск передано наследнику российского престола, управление населением — наказному атаману. В 1868 г. всем лицам казачьего сословия предоставлено было право переходить в другие социальные группы.

Монахини

Нельзя сказать, что представительницы воинского сословия сыграли в развитии женского иконописания крайне пассивную роль, хотя условия их жизни и не способствовали участию в такого рода деятельности. Тем не менее во второй половине XIX в. этот процесс захватил и их. В первую очередь он коснулся тех казачек, которые посвятили себя монашеству. Иконописные мастерские образовались в женских обителях, сосредоточенных на Урале и, прежде всего, на южных окраинах Российской империи: в Иоанно-Мариинской близ г. Ставрополя, в Марие-Магдалинской Черноморской пустыни на Кубани, в Усть-Медведицком монастыре в Области войска Донского. Большую часть их насельниц составляли казачки. Одной из самых примечательных была судьба дочери предводителя дворянства Области войска Донского Михаила Васильевича Себрякова Анны (1834–1905)[112]. Едва достигнув 17-летия, девушка стала умолять родных отпустить ее в монастырь. Тогда-то все вспомнили о том, что некогда трехлетней Анне святитель Антоний, архиепископ Воронежский, предсказал, что она будет монахиней и великой подвижницей, а потому препятствовать такому выбору не стали. Отец сам отвез дочь в Усть-Медведицкий монастырь, где несла служение его



Игуменья Арсения (А.М. Себрякова). Фотография. Конец XIX в.

родственница, монахиня Леонида. Игуменья обители м. Вирсавия сразу оценила достоинства новой насельницы и приняла послушницу под свое личное руководство, решив, что именно юная Анна будет ее восприемницей. В первые же годы монастырской жизни А.М. Себрякова совершила паломничество в Киево-Печёрскую лавру, а в 1859 г. приняла постриг в мантию с именем Арсении. Мягкий характер м. Вирсавии побудил сестру Арсению выбрать наставницу более строгую, м. Ардалиону, чьим советам она следовала в дальнейшем. В 1862 г. м. Арсения была назначена казначеей монастыря, а в 1863 г. 29-летняя монахиня стала игуменьей. В годы руководства обителью она активно занималась благоустройством монастыря. Отреставрировала старый Преображенский храм, пристроив к нему приделы в честь Владимирской иконы Богоматери и прп. Серафима Саровского. Построила Казанский храм с нижней церковью во имя своего покровителя прп. Арсения Великого. Открыла при обители училище для малограмотных послушниц, в котором сама обучала их иконописанию. В последние годы жизни решилась принять схиму. 24 июня 1905 г., за месяц до своей кончины, отправилась в Саровский монастырь, где посетила все святые места, связанные с именем подвижника о. Серафима.

Мирянки

Сведения о светских иконописицах-казачках обнаруживаются среди материалов лишь XX столетия. По данным отчета Школы народного искусства ее императорского величества императрицы Александры Федоровны в С.-Петербурге, в 1915 г. иконописи и рукоделиям здесь обучались шесть казачек различных станиц[113].

В заключение данной главы следует отметить, что одной из самых примечательных особенностей женского иконописания XVII – начала XX в. является то, что к искусству духовной живописи обращались женщины абсолютно всех сословий, существовавших в России.

Глава 3

Женщины-иконописцы – авторы чудотворных икон

Сведения о чудотворных иконах, обстоятельствах их возникновения с древнейших времен тщательно фиксировались. Однако повествующие о них документы многократно переписывались, редактировались, дополнялись новыми данными. Со временем в тексты вкрадывались неточности, опускались важные детали. Чаще всего забвению предавались имена иконописцев, авторов чудотворных образов. Восприятие Церковью религиозного искусства как одного из божественных откровений предопределило некую двойственность отношения христиан к изографам. С одной стороны, личность иконописца как посредника между его творением и истинным художником Спасителем, деперсонализировалась, низводилась до уровня копииста[1]. В этом случае воспоминания о нем, как правило, стирались с целью устранения всякого намека на субъективное начало и акцентирования «истинности», то есть неземного происхождения святыни. С другой стороны, уже в Средневековье общество испытывало к изографам особый интерес, поскольку пыталось решить вопрос о существовании некоей закономерности в избрании художников вышними силами. Правда, «приписывая иконе святость, Византия не ожидала от иконописца святости», хотя писание икон почиталось подвигом со времен иконоборчества, когда изографам жгли руки и разбивали головы, положив на иконы. Русь же сильно возвысила личность иконописца. Сакрализация людей, пишущих образа, «предполагала „соработничество Богу“ как в плане божественного антологического дара — особого призвания, так и в плане аскетики — практической науки стяжания Святого Духа»[2].

Чудеса и чудотворные иконы — явление с позиций богословия очевидное и естественное, но необъяснимое с научной точки зрения. В последние десятилетия появился ряд серьезных работ, посвященных этой теме[3]. Вопрос же о мастерах — исполнителях икон, наделенных благодатными свойствами, пока не разработан в должной мере. В силу указанных причин имен авторов чудотворных образов сохранилось немного. Причем старинные сказания о святых иконописцах упоминают исключительно представителей сильного пола, сведения же о создательницах чудотворных образов удалось обнаружить только в материалах XIX–XX столетий.

Все выявленные мной данные делятся на две группы. Основную часть составляют сведения, непосредственно касающиеся художниц (княгини Хованской, Л.Е. Масленниковой, Е.И. Степановой, К.И. Войлошниковой, дивеевской инокини м. Серафимы, старшей иконописицы Леушинского монастыря м. Алипии — А.И. Герасимовой) и их чудотворных произведений. Ко второй относятся сведения о чудотворных образах, авторы которых не установлены, но достоверно известно, что они были выполнены в женских иконописных мастерских.

§ 1
Создательницы чудотворных икон

Почти все свидетельства повествуют главным образом о дочерях Церкви и святынях, исполненных в женских монастырях, поскольку документы обителей сохранились особенно полно. Неудивительно, что и самый ранний пример написания женщиной чудотворной иконы приводится в биографических сведениях инокини.

Л.Е. Масленникова (в монашестве Лампадия)

Основательница женской богадельни при Георгиевской церкви близ села Абабково Нижегородской губернии, положившей начало Абабковскому Николаевскому Георгиевскому женскому монастырю, была известна своей подвижнической деятельностью при жизни и почиталась великой целительницей после смерти. Согласно некоторым источникам, посвященным ее обители, Лукия Евдокимовна была автором чтимой здесь святыни, иконы «Св. вмч. Георгий»[4]. Судьба этой женщины, пожалуй, — одна из самых необычных. Несмотря на то что многим, кого с детских лет привлекала жизнь в монастырском уединении, приходилось преодолевать сопротивление родных и друзей, испытания, выпавшие на долю Лукии Масленниковой в юности, заслуживают упоминания.

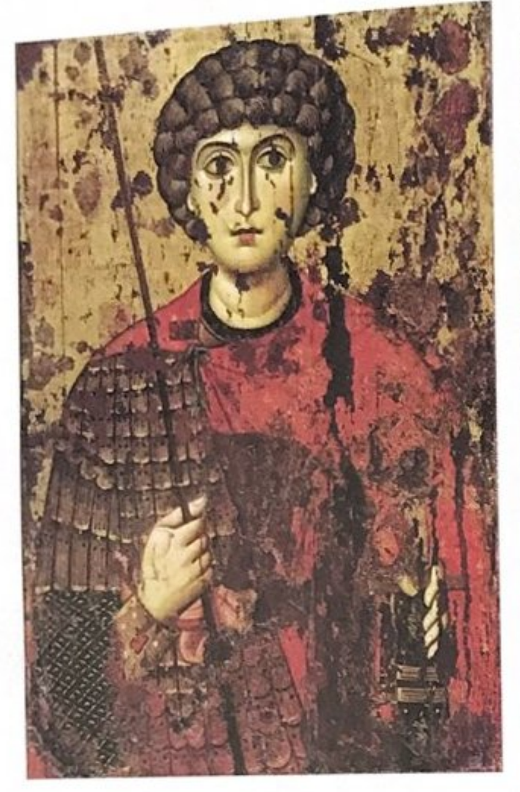
Будущая подвижница родилась около 1781 г. в г. Мологе Ярославской губернии. Ее родители, несомненно, были благочестивыми людьми, однако желание дочери уйти в монастырь не нашло у них понимания, и юная Лукия решилась на невероятный для своего времени поступок. По примеру некоторых жен раннехристианской эпохи, она переоделась в мужскую одежду и, решив именоваться Лукианом, отправилась на Север. Местом своих первых иноческих подвигов девушка избрала мужской Валаамский Спасо-Преображенский монастырь[5]. Какое-то время ей удавалось выдавать себя за юношу, но вскоре обман вскрылся. Боясь отцовского гнева, подвижница не осмелилась назвать свое настоящее имя, и ее «как беглую» крестьянку отправили в петербургскую тюрьму. Спустя год отец нашел ослушницу и против воли вернул домой.

Желая подвергнуть себя новому испытанию, она устроилась в услужение к богатой и жестокой женщине. Смиряя свою гордыню, терпела от нее унижения и побои. После кончины суровой госпожи Лукия путешествовала по святым местам, тайно приняла монашеский постриг и отныне именовалась Лампадией. Год свершения этого события определить трудно, очевидно, что это произошло до 1818 г. Примечательно, что в православных святцах нет жен с таким именем, но мужское упоминается дважды: на 5 июля (по старому стилю) чествуется прп. Лампад Иринопольский, 19 числа того же месяца — мч. Лампад Антиохийский. Это означает, что тайной инокиней Л. Масленникова стала либо 5, либо 19 июля. Обычай же принимать монашеское имя, начинающееся на ту же букву, что и мирское, известен со второй половины XIV в. Нередки случаи и заимствования женами мужских имен в честь почитаемых ими святых или духовных наставников. Так, П.Г. Розен приняла имя Митрофании в память воронежского чудотворца св. Митрофана, в день чествования которого она была спасена от гибели. В 1880 г. послушница Аносина монастыря Алексия при постриге получила имя Леониды в честь владыки Леонида. Купеческая дочь Акилина Алексеевна Смирнова при постриге в московском Скорбященском монастыре стала именоваться Рафаилой потому, что ее небесным покровителем был архангел Рафаил, и т.п.[6] После долгих скитаний Лукия Масленникова и ее спутница Наталия остановились в Горбатовском уезде. Здесь познакомились с владелицей села Абабково майоршей Н.Я. Прокофьевой. С ее помощью странницы основали при кладбищенской Георгиевской церкви богадельню. Примечательно, что на это деяние Л.Е. Масленникова получила благословение у знаменитого инока о. Серафима Саровского



Неизвестный иконописец. Св. вмч. Георгий. Икона. 1130–1140-е. ГТГ

и валаамских старцев, знавших ее прежде как юношу, но сумевших понять и простить некогда совершенный обман.



Неизвестный иконописец.
Св. вмч. Георгий. Икона. До 1174.
Московский Кремль

В новой богадельне, согласно различным версиям предания, во время молитвенного забытья или сна подвижнице привиделся покровитель церкви святой Георгий. Великомученик предстал в образе, «дотоле ею невиданном» — в полный рост, юношей, облаченным в доспехи, с мечом в руках — и повелел написать с него икону. По-видимому, он выглядел так, как на русских иконах XII в. Насельница исполнила просьбу и, вероятно, тогда же установила новый образ в главном иконостасе кладбищенского храма[7]. Духовный авторитет Лампадии (Масленниковой) со временем возрос: многие женщины стремились поселиться в основанной ею богадельне. Однако статус общины это учреждение получило только при последовательницах основательницы, в 1848 г.

Матушка Лампадия умерла 18 мая 1823 г. в возрасте сорока двух лет от скоротечной горячки. Сначала ее могила находилась напротив главного алтаря Георгиевской церкви. 12 февраля 1889 г. останки подвижницы были перенесены на территорию обители и погребены «против главного алтаря Покровского храма» (построен в 1848–1851). Люди, молившиеся на могиле м. Лампадии, брали оттуда песок и землю, масло от неугасимой лампады, зажженной на месте упокоения праведницы. Через них многие получали исцеление от болезней[8]. При жизни м. Лампадия не совершала чудес, но, как говорил св. Ефрем Сирин, часто истинная жизнь праведника начинается после смерти. Написанный ею образ св. Георгия после преждевременной кончины своей создательницы также прославился целительными свойствами.

По описи обители от 1848 г., обнаруженной О.В. Буковой, в храме находились три иконы, представлявшие Георгия Победоносца. Первый образ был со сценами жития в клеймах и размещался подле южной двери в иконостасе, второй, двусторонний (на одной стороне написан св. Георгий, на другой — Нерукотворный Спас), — у левого клироса. Третий — хоругвь, с изображениями святых воинов Георгия и великого князя Александра Невского. То есть ни одно из описаний не соответствовало образу, написанному после видения, который представлял только одного святого[9]. По-видимому, облик образа претерпел некоторые изменения. Составители же описи не сочли нужным отметить, какая именно икона принадлежала кисти первоосновательницы. Бесследно исчезнуть столь чтимая святыня не могла, тем более что она упоминается, хотя и опять-таки без описания, в 1889 г. Прояснить вопрос — какая же из перечисленных икон являлась чудотворной, отчасти помогают сведения о деятельности одной из преемниц м. Лампадии, начальницы Абабковской богадельни Евдокии Титовой (позднее — м. Палладия). Обеспокоенная состоянием неумолимо ветшавшего Георгиевского храма, она обратилась за помощью к муромскому купцу, чьи владения находились неподалеку от Абабкова. Н.А. Акифьев был в это время тяжко болен, но согласился помочь богоугодному заведению. Тогда же произошло его исцеление от масла лампады, возжигаемой перед образом св. вмч. Георгия. В 1847 г. на дарованные богатым покровителем средства начальница «переменила иконостасы в Георгиевской церкви, поправила некоторые иконы, другие написала вновь»[10]. Эти сведения позволяют предположить следующее: возможно, икона св. Георгия со сценами жития и есть та, что была исполнена подвижницей м. Лампадией. Об этом косвенно свидетельствуют

следующие данные. В первую очередь ее местоположение «в иконостасе подле южной двери». Храмовые образы, то есть иконы, представлявшие изображение святого покровителя церкви или праздника, в честь которого она была освящена, обычно занимали второе (после иконы Спаса) место по правую руку от Царских врат (с южной стороны). Были, конечно, случаи, когда порядок расположения в местном ряду иконостаса путали, но это происходило не так уж часто. Кроме того, житийный образ — единственный из упоминаемых описью 1848 г. трех икон св. Георгия, который был богато украшен: «На великомученике ризы венец серебряные, венец позлащённый»[11]. В христианстве обычай украшать священные образа служил важным признаком их особого почитания. Золото и серебро на иконах являлось знаком божественных энергий, пронизывающих преображенную плоть святого, внушавших чувство благоговения. Одновременно они служили вотивным приношением иконам, залогом их заступничества за донаторов[12]. Житийный цикл на иконе м. Лампадии вполне мог появиться во время работ, которые были проведены в 1847 г. При устроении новых иконостасов размеры «мест» для икон зачастую менялись (как правило, увеличивались). Старые чтимые образа, не соответствовавшие параметрам ячеек новых алтарных преград, либо вставлялись в рамы, либо их деревянная основа наращивалась. В обоих случаях надставленные части украшались дополнительными изображениями или текстами. Это довольно распространенное явление в церковном искусстве Поволжья конца XVIII — первой половины XIX в.[13] В 1889 г. фиксируется новое местоположение иконы, исполненной м. Лампадией. Это «иконостас храмового придела», но, вероятно, уже не кладбищенского Георгиевского храма, а собора Покрова Богородицы, построенного все тем же благодетелем Ababковской обители Н.А. Акифьевым. В новом храме было освящено два придела: во имя вмч. Георгия и небесного патрона устроителя св. Николая Воина[14]. Скорее всего, в первом из них и разместили местночтимый образ.

Княгиня Хованская

Одна из создательниц чудотворной иконы была великосветской дамой, никогда не облачавшейся в монашеское одеяние. Она принадлежала к семье Хованских, которая была в числе девятнадцати самых влиятельных фамилий Российской империи. Княгиня Хованская явилась исполнительницей единственной чудотворной иконы из числа написанных женщинами-мирянками, которая имела свою летопись с упоминанием конкретного автора[15]. В ряде сочинений XIX столетия приводятся сведения об этом произведении Хованской — местночтимой чудотворной святыне церкви села Майкор Соликамского уезда Пермской губернии — и текст летописи, написанной на нем. В летописи сообщается следующее: «Сей образ Матери Искупителя нашего о всех скорбящих, в сновидении показавшейся рабе Божией княгине Хованской, в знак искренней благодарности за спасение ея от болезни 1823 года мая 16 дня, усердием ея собственной рукой написанный для часовни при деревни Быковой в дачах Майкорскаго завода, принадлежащего Всеволоду Андреевичу Всеволожскому». Автор статьи об иконе в «Пермских епархиальных ведомостях» сообщает также, что этот образ был выслан из Петербурга в 1824 г., и 24 октября поставлен в указанную часовню[16].

Данная летопись поистине бесценна своей подробностью. Она описывает неординарное событие, побудившее запечатлеть увиденное, указывает точную дату и некоторые сведения о бытовании памятника. И все же многое (до момента перенесения его в часовню села Быково) остается неясным. Несмотря на то что надпись указывает на принадлежность автора иконы к конкретной семье, ее имя не приводится. К сожалению, и в специальной литературе, повествующей об образе Богоматери «Всех скорбящих Радость», ни одной строки не посвящено самой художнице. Остается загадкой и то, при каких обстоятельствах икона оказалась во владении Всеволожских. Попытаемся восполнить эти пробелы путем привлечения других источников и как можно полнее воссоздать историю иконы.

Исторические источники говорят о том, что пермские села Майкор и Быково (располагавшиеся в двух верстах друг от друга) действительно никогда не принадлежали Хованским[17].

В старину они значились в наместничестве Строгановых. В 1773 г. перешли князю Всеволоду Алексеевичу Всеволожскому, сенатору, действительному камергеру, известному своим участием в государственном перевороте 1762 г. Сенатор, не имевший собственных детей, завещал пермские земли своему племяннику и тезке камергеру Всеволоду Андреевичу Всеволожскому (1769–1836), упомянутому в тексте надписи на иконе.

Передача фамильных святынь при пресечении одного рода другому семейству, а также помещение иконы в церковь практиковались издревле. Но семья Хованских имела многочисленное потомство, целый ряд родовых имений с домовыми и приходскими храмами. К тому же, несомненно, икона Богоматери «Всех скорбящих Радость» была очень дорога княгине Хованской, поскольку написана ею собственноручно, под впечатлением особых личных обстоятельств: явление образа в сновидении и последовавшее затем исцеление художницы. Кроме того, важно отметить, что в России с большим недоверием относились к новоявленным святыням, а самовольное признание образа чудотворным могло принести инициатору такого заявления много бед. Все это говорит в пользу того, что данный образ мог быть подарен только очень близкому человеку. Поэтому очевидно, что «иконописицу» соединяли некие узы с влиятельным князем. Из летописи образа также следует, что упомянутая здесь княгиня не была прямым потомком великого литовского князя Гедемина, а являлась супругой одного из Хованских, живших в первой четверти XIX столетия. Известно несколько женщин этой семьи, по возрасту соответствующих создательнице иконы. Однако целый ряд причин позволил мне выделить из их числа одну — Екатерину Матвеевну Хованскую, супругу князя Петра Алексеевича (1760–1830)[18]. В начале XIX в. только семья княгини Екатерины находилась в родственных отношениях с владельцем упомянутых пермских сел. Ее дочь, княжна Варвара Петровна, стала супругой младшего сына В.А. Всеволожского, Никиты Всеволодовича, вскоре после написания княгиней Хованской чудотворного образа[19]. Во всяком случае других тесных связей между этими знатнейшими родами России генеалогические справочники не прослеживают. Однако отношения Е.М. Хованской с влиятельным камергером были не столь простыми и естественными, как могло бы следовать из указанного факта родства. Остановимся на источниках, способных осветить историю жизни сиятельной княгини.

В исследовании П.Н. Петрова указывается, что супруга П.А. Хованского была дочерью доктора Пекена (Paecken)[20]. По старинным медицинским справочным изданиям удалось установить, что во второй половине XVIII в. в России работали два медика, носивших фамилию Пекен, которые оставили заметный след в истории русской медицины — дед и отец нашей героини. Старший, Христиан Пекен (1731–1779), сыграл немаловажную роль в деле санитарного просвещения нашего отечества. Венгр по национальности, уроженец города Розенау (Рожнява), учился математике, а затем медицине в Виттенберге и Галле. В 1751 г. получил докторский диплом в Виттенберге, защитив диссертацию, опубликованную в том же году. Возвратившись на родину, Х. Пекен некоторое время работал как физик в области Гемер. В 1754–1755 гг. переселился в Россию. Здесь занимался медицинской практикой сначала в С.-Петербурге, а с 1757 г. вплоть до своей кончины — в Москве. Известно также, что он являлся автором первой в России популярной книги по медицине «Домашний лечебник, или Простой способ лечения». Это сочинение имело большой успех и только в XVIII в. выдержало пять переизданий.

Его сын, Матвей Пекен (1755–1819), ставший достойным последователем дела отца и еще более известным ученым, родился в С.-Петербурге. Младший Пекен — автор как минимум пяти фундаментальных исследований, посвященных различным проблемам химии и медицины. Сохранился также его перевод пятитомного исследования А.-Г. Рихтера «Начальные основания рукодеятельной врачебной науки». Труды М.Х. Пекена в последней четверти XVIII — начале XIX в. неоднократно переиздавались, что говорит об их несомненной востребованности и известности. Матвей Христианович Пекен был удостоен звания профессора при Кронштадтском медико-хирургическом училище, имел чин надворного советника, от-

носившийся, согласно Табели о рангах, к 7-му классу и соответствовавший чину армейского подполковника[21].

Иными словами, Е.М. Пекен происходила из уважаемой и незаурядной семьи. Однако ее положение не могло сравниться с блеском и знатностью рода князей Хованских. Брак во всех отношениях был неравным. Точные годы жизни Е.М. Пекен установить не удается, но очевидно, что князь Петр Хованский был много старше своей супруги (будучи всего на пять лет моложе М.Х. Пекена). Разумеется, этот факт не мог компенсировать скромного происхождения Пекенов. Со стороны этот союз, в результате которого на свет появилось семеро детей, мог бы выглядеть вполне счастливым, если бы не наклонности княгини. В свете она была известна своей броской внешностью и многочисленными любовными похождениями. Вероятно, в Москве, где жила семья Хованских, княгиня Екатерина встретила В.А. Всеволожского, который не смог устоять перед ее очарованием. Сам Всеволожский во всех отношениях был личностью замечательно неординарной. Камергер был не просто сказочно богат, получив от дяди огромное пермское состояние (600 000 десятин земли, Усольские соляные промыслы, Пожевской чугунолитейный и железоделательный завод[22]) и не менее впечатляющее приданое за женой, он смог изрядно преумножить их. В.А. Всеволожский и сам трудился, не покладая рук, живо интересуясь новейшими технологиями и молниеносно внедряя их в производство, и активно привлекал талантливых и широко эрудированных специалистов. Однако прогрессивный предприниматель, крупнейший заводчик и землевладелец В.А. Всеволожский столь же энергично тратил нажитое. Он жил на широкую ногу, закатывал роскошные пиры, помимо всего был страстным любителем искусств, имел свой хор и оркестр, пользовавшийся популярностью у московского общества, переехав в столицу, организовал свой театр[23].

Скорее всего, и на этот роман ветреной Хованской общество посмотрело бы сквозь пальцы, если бы сами влюбленные не сделали его достоянием гласности. В одной из записок А.С. Пушкина, написанной много лет спустя после означенных событий, кратко, но достаточно живописно представлены все неприглядные стороны этой великосветской связи: «Однажды на чердаке Шаховского я познакомился с Никитой Всеволожским. Его отец — петербургский богач, владелец пароходной компании на Волге, то есть владелец всей Волги, Всеволожский влюбился в княгиню Хованскую, купил себе дом напротив Николы Морского, оформил его на имя своей гражданской жены, содержал всю ее большую семью, включая брошенного мужа. Муж пытался жаловаться императору Александру, но смирился и жил на хлебах обидчика. Яркие впечатления...» — замечал великий поэт не без иронии[24].

Совместная служба в Коллегии иностранных дел (с 1816), общие театральные и литературные интересы сблизили Пушкина с молодым князем Никитой Всеволожским и на долгие годы связали узами самой преданной дружбы. Таким образом, историю взаимоотношений В.А. Всеволожского и супруги П.А. Хованского поэт получил практически из первых рук. Этот сюжет так захватил А.С. Пушкина, что он решил использовать его в своем новом романе «Русский Пелам». Разработал план сочинения, обдумал характеры героев и начал писать, но вскоре прекратил «по некоторым важным соображениям». Исследователь творчества Пушкина П.М. Казанцев, тщательно изучивший архив семьи Всеволожских, убедительно доказал, что главная героиня его незаконченного произведения (А.П. Вирлацкая) является точным «портретом» княгини Е.М. Хованской, а детали ее гражданского брака описаны А.С. Пушкиным (в планах и текстах романа) с достоверностью архивиста[25].

Княгиня действительно была способна вызывать в мужчинах очень сильные чувства, доводившие их до безрассудных поступков. В 1810 г. П.А. Хованский, встревоженный романом жены с В.А. Всеволожским и «ослепленный любовью к недостойной», решился удержать ее не слишком разумным способом. Он выдал доктору медицины М.Х. Пекену доверенность на «полное управление всем движимым и недвижимым имением без всякого требования от него отчетов», оказавшись, таким образом, в полной зависимости от тестя и жены[26]. Е.М. Хованская, окончательно утратив интерес к супругу, оставила ему детей и переехала в родительский

дом. А при наступлении французов на Москву в 1812 г. вместе с овдовевшим отцом отправилась на Урал, во владения Всеволожского. В 1817 г. В.А. Всеволожский и Е.М. Хованская переезжают в С.-Петербург. Материалы периодической печати указывают точный адрес дома в столице, приобретенного В.А. Всеволожским для Е.М. Хованской — 2-я Адмиралтейская часть, 4-й квартал, д. 219 (ныне ул. Глинки, д. 8)[27]. Дом относился к приходу Богоявленского Никольского Морского собора. Любопытно, что в исповедальных росписях этого храма в числе прихожан регулярно упоминаются слуги Всеволода Андреевича Всеволожского числом двадцать пять человек, обслуживавшие дом Хованской, но сама княгиня в этих документах ни разу не упомянута[28].

Ее роман с камергером уже не был тайной. Разоренный князь П.А. Хованский вынужден был вместе с детьми перейти на полное содержание Всеволожского. Княгиня, став гражданской женой последнего, продолжала вести прежний образ жизни. Она не в силах была отказаться от романов с другими мужчинами. В.А. Всеволожский обо всем был осведомлен и в периоды своих отъездов приставлял к Хованской соглядатая. Последний подтверждал все самые худшие опасения, но и это не ослабило чувства князя к неверной возлюбленной. Княгиня Хованская умело сплетала интриги и всерьез рассорила Всеволожского с его сыновьями, Александром и Никитой. Впрочем, это было довольно легко, поскольку молодые Всеволожские, как и дети Хованской, страдали от связи отца и горячо, порой опрометчиво упрекали его[29]. Однако если они были еще очень молоды и зависимы, то что же говорить о старшем поколении родственников обеих семейств.

Двадцатые годы XIX в. стали для Е.М. Хованской и В.А. Всеволожского временем суровых испытаний. В 1821 г. в мучениях умирает сын Е.М. и П.А. Хованских, князь Василий, страдавший тяжелой наследственной болезнью. Вслед за ним уходит из жизни и дочь Всеволожского Мария Всеволодовна Сипягина[30]. Это пробуждает в свете новую волну осуждений. Если А.С. Пушкин ироничен, то другие негодуют. Родственники видят в гибели молодых людей справедливую кару. И сами отношения между княгиней и В.А. Всеволожским, судя по некоторым свидетельствам, осложняются. Это видно хотя бы из письма родственника П.А. Хованского А.Я. Булгакова брату от 6 июля 1821 г. Он пишет о том, что на свете всегда находились и будут существовать люди, которым доставляет удовольствие уведомлять других о постигших ближнего несчастьях. И, как пример тому, приводит следующее известие: «Подлинно очень разительно обстоятельство, что Всеволожский должен объявить Хованской о смерти ее сына [князя Василия], а она ему о смерти дочери его. Это глас Божий, говорящий: очнитесь, негодные!»[31] Чувствуется, что автор послания предрекает дальнейшие горести, которые вскоре последовали. В 1823 г. княгиня Е.М. Хованская перенесла страшную болезнь и чудом избежала кончины. В тот же год В.А. Всеволожский столкнулся с рядом скверных неожиданностей. Долги его катастрофически росли. Под угрозой находилось и его пермское имение из-за утраты залогового свидетельства, о чем сообщалось в «С.-Петербургских ведомостях» от 14 и 18 декабря[32]. В том же году у Никиты Всеволожского и его давней возлюбленной талантливой балерины Авдотьи Овошниковой рождается сын Ираклий[33]. Однако брак потомка Рюрика с бедной танцовщицей невозможен, и в 1824 г. Е.М. Хованская дает согласие на брак ветреного Никиты Всеволодовича со своей дочерью, княжной Варварой Петровной (1807–1834), только что вышедшей из стен Смольного института[34]. Это был широкий жест: княгиня Екатерина навсегда утрачивала надежду соединиться с отцом новобрачного законными узами. Два семейства, обреченные «носить печать позора», облегченно вздохнули, увидев благоприятные изменения в поведении Е.М. Хованской.

Заботясь о благополучии своей юной дочери, княгиня Екатерина должна была сделать какой-то серьезный шаг на пути сближения с зятем и другими родственниками. Этим знаком расположения (скорее всего, одним из таковых) могла быть только очень дорогая в духовном отношении вещь, способная приобщить Всеволожских к сокровенным тайнам княгини. В пользу этого говорит хотя бы тот факт, что среди ближайших родственников Хованских о сновидении,

явленном княгине, знали далеко не все. Другие данные позволяют уточнить предложенную версию о написании княгиней Е.М. Хованской образа и одновременно ответить на вопрос, почему же икона Богоматери «Всех скорбящих Радость» оказалась так далеко от Петербурга. Здесь вырисовывается ряд возможных причин.

Имения Майкор и Быково должны были впоследствии перейти не к старшему сыну камергера Александру, а к Никите Всеволодовичу. Это подтверждается обстоятельством, что в 1811 г. их отец, построив «повыше села Майкор железный, листокатательный завод», назвал его в честь младшего наследника Никитским[35]. Соответственно, владелицей завода и окрестных земель становилась и его молодая супруга В.П. Хованская. Население сел и деревень, находившихся в пермском владении Всеволожских, было разноплеменным и различных верований. Наряду с русскими здесь жили пермяки, зыряне. Первыми поселенцами села Майкор были пермяки, которые и в XIX в. составляли большинство здешнего населения. Неизбежно возникали проблемы на межрелигиозной и национальной почве. Поэтому духовное начальство и владельцы данных мест придавали большое значение укреплению в этих местах православия, и появление в этом крае святыни представлялось весьма значимым событием. Кроме всего, как уже отмечалось, в это время возникла угроза потери этих земель Всеволожскими.

Пережившая большие несчастья (смерть сына Василия в 1821 г., опасно повлиявшую на здоровье его отца, князя Петра Алексеевича, а два года спустя — собственную тяжелую болезнь), княгиня Е.М. Хованская видела в чудесном сновидении проявление высшего покровительства не только по отношению к себе, но и ко всем своим близким. Как уже отмечалось, Варвара Петровна была в семье не единственным ребенком. Чета Хованских имела еще двух дочерей (одна в замужестве носила фамилию Мансуровой, другая — Вешняковой), не считая сыновей. Однако именно молодая госпожа Всеволожская, по мнению матери, нуждалась в особой опеке. Отдавая дитя в жены человеку, уважением которого сама не пользовалась, сиятельная художница собственноручно написала привидевшийся ей образ для часовни села Быково. Тем самым препоручив заботу о дочери и об имении ее новой семьи самой Богоматери. Опасения княгини Екатерины, видимо, действительно имели серьезные основания: В.П. Всеволожская скончалась десять лет спустя после описанных событий, прожив только двадцать семь лет. Ее похоронили на Большеохтинском Георгиевском кладбище С.-Петербурга, где позднее обрели покой свекор (1769–1836) и единственный сын Варвары Петровны Всеволод (ум. 1891)[36].

Те перемены, которые наблюдались в поведении Е.М. Хованской в 1823–1825 гг., носили временный характер. Внушив В.А. Всеволожскому чувство вины за принесенную ею жертву, княгиня накрепко привязала камергера к себе. Сама же вскоре вернулась к прежней жизни, по-прежнему успешно сеяла раздор между В.А. Всеволожским и его детьми. Вместе с тем свои материальные интересы Е.М. Хованская смогла обеспечить и после кончины сиятельного возлюбленного. Духовным завещанием старший Всеволожский обязал своих наследников в течение года по его смерти выкупить из залога петербургский дом Всеволожских — домовладение Хованской, а также выдавать княгине ежемесячное содержание 3000 рублей. Кроме того, им надлежало платить огромные проценты с продажи железных товаров, производимых на уральских заводах, «по смерть ея». В случае же неисправного платежа княгине Хованской обеспечивалось право приостановить продажу продукции[37].

Может быть, чудесное сновидение княгини и было простым обманом, тонким расчетом хитроумной интриганки, однако ее икона Богоматери «Всех скорбящих Радость» на протяжении многих десятилетий являлась неотъемлемой частью духовной жизни населения Пермской земли, даруя ему утешение и надежду. Распространение культа петербургской иконы способствовало воцарению мира и спокойствия в столь непростом в религиозном отношении Пермском крае. Здесь ее тщательно оберегали. Живописная поверхность образа была закрыта стеклом, украшена серебряной кованой ризой с тремя позолоченными венцами, «сиянием» и серповидной дугой под ногами Богородицы[38]. С 1825 г. в зимнее время икона находилась



М. Фунтусов. Богоматерь «Всех скорбящих Радость». Икона. 1760. С.-Петербург. ГМИР

в Богоявленской церкви села Майкор, а летом переносилась в часовню села Быково. Были установлены торжественные крестные ходы, ежегодно: 16 мая — в день видения образа княгине Хованской; 24 октября — в празднование всех икон Богоматери «Всех скорбящих Радость», и в девятую пятницу по Пасхе. Икона искренне почиталась и в других приходах края.

Авторы первых, из установленных чудотворных икон женской кисти, подвижница м. Лампадия и успешная охотница за богатством Е.М. Хованская с точки зрения нравственности являют две яркие противоположности: добродетель и порок. Их сходство заключается только в одном — необычайной силе и целеустремленности характеров. Первая, скрывшись от соблазнов мира, посвятила свою жизнь служению благородной цели, достигнув высот духовности. Другая, лишь ненадолго задумавшись о вечных ценностях, вернулась к прежней жизни, полной светских удовольствий, дозволенных и недозволенных. Тем не менее обеим в разных жизненных ситуациях было дано чудесное видение икон. Согласно учению Церкви, «Господь творит чудеса не только над праведными, но и над грешниками, чтобы первых укрепить в вере и благочестии, других привести к покаянию и спасению», сподвигнув на добрые дела.

Иконописные подлинники, большинство произведений агиографического жанра, как правило, описывают желаемый образ церковного художника. Однако и в житиях русских святых встречаются примеры, указывающие на изографов (в том числе и монашествующих), весьма далеких от христианского идеала. В повествовании о св. Варлааме Хутынском говорится о монастырском казначее-иконописце, который жил «нетрезво», а также об «одержимом бесом» иконнике Иване. В житии св. Саввы Крыпецкого упоминаются иконописец-пьяница Мартын Ушак и изограф Евстафий, в трудные времена прибегавший к помощи волхвов[39]. Среди женщин-иконописцев также были не вполне соответствующие идеалам духовного сана и церковного живописца. Насельница Красносельского Введенского монастыря иконописица В.К. Дементьева в 1907 г. не без оснований подозревалась в распространении атеистического учения. Игуменья Серпуховского Владычного Введенского монастыря м. Митрофания (П.Г. Розен) по обвинению в мошенничестве в 1874 г. была привлечена к суду, за которым последовала ссылка. Настоятельница Троице-Параскевиевской Топловской обители м. Валерия (В.А. Боде) допустила большие траты монастырских денег, доведя обитель до банкротства, и была уволена от должности, и т.п. Правда, ни одна из руководительниц обителей не действовала из личной корысти (см. приложение II: Боде В.А., Мандрыка Е.З., Розен П.Г.).

Теперь обратимся к событиям, предшествовавшим написанию икон Е.М. Хованской и м. Лампадии (Масленниковой). Оба видения художниц созвучны как периоду Средневековья, так и эпохе романтизма с ее мистическим восприятием реального мира, обостренностью возвышенного религиозного чувства.

С древнейших времен христиане придавали большое значение видениям, полученным во сне или во время молитвенного забытья. Их воспринимали как одну из возможностей общения и сближения с ирреальным миром, как способ познания божественной истины. Чудесные явления ангелов, святых, Пречистой Девы и самого Спасителя даровали утешения в печалях,

пророчествовали о грядущих событиях, направляли на благие дела[40]. Чаще всего видения показывали иконы хорошо известной иконографии. К их числу можно отнести и рассмотренные примеры.

Источники свидетельствуют, что привидевшийся Лукие Масленниковой образ святого вмч. Георгия ранее был ей неизвестен, но не уточняют, что именно показалось в нем необычным. В соответствии с указаниями иконописных подлинников св. Георгий всегда изображался юным и почти всегда облаченным в доспехи. Смутить подвижницу могло то, что он предстал изображенным в полный рост. Такой иконографический вариант имел распространение в XI–XII вв., то есть в раннюю эпоху русского христианства. Чуть позднее повсеместно стали встречаться иконы, представлявшие святого воителя на коне в момент чудесного поражения им змея. Тем не менее другие типы изображения св. Георгия Победоносца не были ими вытеснены окончательно. Просто они не были известны м. Лампадии.



Неизвестный иконописец.
Богоматерь «Всех скорбящих Радость».
Икона, в окладе (точная копия образа, принадлежавшего царевне Наталье Алексеевне). XIX в.
С.-Петербург. ГМИР

Образ, привидевшийся княгине Хованской, в целом повторяет основные черты известных вариантов изображения Богоматери «Всех скорбящих Радость»[41]. В центре композиции была представлена Дева Мария с Младенцем на левой руке; ее окружали страждущие, которых она одаряла различными благами. Однако, согласно старинному описанию, икона Хованской имела отличительную особенность, явленную сновидением, и не встречавшуюся в других образах этого иконографического типа. Богоматерь была изображена стоящей «в радуге, обращенной краями вверх». Первая мысль, которая приходит при этом упоминании, а не ошибся ли составитель описания произведения Хованской? Может быть, он имел в виду не радугу, а луну — и та, и другая являются именами-символами Пречистой Девы[42]. Последняя же — более типичная деталь для прозападных русских изображений Богоматери XVII–XIX столетий. Она встречается в ряде петербургских образов, которые, вероятно, и повлияли на видение княгини.

Что же касается реальных источников, то здесь следует напомнить, что икона Богоматери «Всех скорбящих Радость» была чрезвычайно почитаема в России. Повторения различных ее иконографических вариантов повсеместно получили широкое распространение. В XVII–XIX столетиях более двадцати икон такого типа прославились в нескольких городах России своими чудесами[43]. В их честь было установлено особое празднование, свершавшееся 24 октября. Только в С.-Петербурге три образа данной иконографии чтились как чудотворные. Первый появился здесь в 1711 г. Согласно одной версии, это был список московской иконы, в соответствии с другой — предполагалось, что в новую столицу была перенесена подлинная святыня, где она также стала очень чтима[44]. Документы середины XVIII в. свидетельствуют, что среди моленных икон небольшого размера, продававшихся в лавках петербургского Гостиного двора, преобладали изображения Богоматери «Всех скорбящих Радость»[45]. Примечательно также, что в 1818 г., через год после приезда княгини в С.-Петербург и всего за несколько лет до видения и написания ею образа, в столице была освящена каменная церковь во имя чудотворной богородичной иконы «Всех скорбящих Радость»[46].

Игуменья Емилия (Е.И. Степанова)

В ряде случаев видения показывали иконы не совсем обычной или совершенно новой иконографии. Эти примеры особенно интересны, поскольку напоминают о древней практике иконописания, ее творческом процессе. Достигшие высот духовности изографы могли «чувственными очами» видеть невидимое. Познанные ими в результате озарений или ставившиеся известными по рассказам святых подвижников образы воплощались в красках. Некоторые из них со временем получили широкое распространение. Другие почти забыты, но, к счастью, сохранились их описания. К числу последних относится икона Богоматери работы игумены Емилии (Степановой).

Конечно, чудесные посещения происходили редко и далеко не каждый их удостаивался. Монахине Емилии и ее близким довелось пережить таковые четырежды. Они сыграли в жизни праведницы очень важную роль. Первое было явлено еще до рождения будущей игумены. Ее мать, Надежда Мироновна Времьева, девушка глубоко верующая, не решалась выйти замуж за Ивана Степанова, богатого помещика, давно отошедшего от Церкви. В минуту горестных раздумий ей явился святитель Николай Чудотворец и поведал, что она должна совершить этот шаг и стать супругой вольнодумца. Молодая дворянка исполнила наказ и в память о видении построила в селе Стрелетчино (Стрелечьем) Харьковской губернии храм Св. Николая[47]. В счастливом браке с И.И. Степановым у нее родилось четверо детей, которые росли, окруженные роскошью. Любимицей была дочь Елизавета (1810–1873), которая мечтала о духовной жизни в монастыре[48]. Понимая, что отец никогда на это не согласится, она молча страдала. Тогда-то во сне Елизавете были представлены сцены Страшного суда: мучения грешников и блаженство праведников. С этого момента она уже не сомневалась в своем выборе. Родители, чтобы отговорить девушку, предприняли поездку по разным монастырям. Они надеялись, что суровый быт духовных уединений испугает дочь, но этого не случилось. Она продолжала мечтать о монашестве, родители же оставались непреклонными. 24 октября 1826 г. матери Елизаветы явился св. мч. Арефа и потребовал отпустить дочь. 1 июля следующего года Елизавета Степанова поступила в Борисовскую Тихвинскую необщежительную пустынь Курской губернии. Отец предпринял всевозможные меры, чтобы ее жизнь в обители стала невыносимой: отказал в материальной поддержке, убедил игуменью пустыни строго обращаться с Елизаветой, назначать ей самые тяжелые послушания, приставил к дочери женщину, которая следила за каждым ее шагом. Но чем суровее становилась жизнь праведницы, тем больше она утверждалась в своем выборе и в 1833 г. приняла постриг в рясофор с именем Емилия.

Когда родители скончались, братья послушницы решили основать в родовом селе Стрелетчино женский монастырь, где могла бы жить их сестра. Матушка Емилия и ее брат Михаил отправились в С.-Петербург хлопотать о разрешении основать монастырь во имя Николая Чудотворца. Однако император Николай I не дал своего согласия. Прошло полгода, но ничего не менялось: вестей из столицы не было. Тогда-то в четвертый раз в судьбу м. Емилии вмешалось провидение. 14 марта 1845 г. она прочитала перед иконой Пресвятой Богородицы канон и заснула. Во сне привиделись покойный отец, святитель Николай и Богоматерь, которая поведала, что идея создания монастыря ей близка и дело будет благополучно разрешено. Обрадованная м. Емилия пообещала, что в обители будет богородичная церковь. В тот же момент послышался шум, появились облака и раздался громкий голос: «Дело уже решено, и вскоре дано будет всем известие!» Вслед за тем появились два ангела с раскрытой книгой, на страницах которой, золотом, было начертано: «Святителя чудотворца Николая монастырь девичий принимает Царица Небесная под Свой покров!». Вскоре Степановым сообщили, что государь подписал их прошение об утверждении Верхо-Харьковского Николаевского монастыря. 6 октября 1845 г. обитель была открыта. Много лет спустя архиепископ Харьковский и Ахтырский Арсений скажет, что этот монастырь — «вечный и живой памятник», «общенародное достояние... насаждающий благочестие» и «воспитывающий в народе и подрастающем поколении преданность отеческой

вере и заветам...»[49] 29 декабря 1845 г. послушница Емилия была пострижена в мантию, а 26 февраля следующего года возведена в сан игуменьи.

Чудесные явления сопровождали игуменью Емилию на протяжении всей жизни, но только последнее было запечатлено ею на полотне. Взяться за кисть праведница решилась не сразу, а лишь некоторое время спустя. Обрести решимость ей помогли беседы с наставником архиепископом Херсонским Иннокентием и благословение митрополита Московского Филарета (Дроздова). По их совету м. Емилия написала образ Богоматери «Сонное видение». Многие годы образ хранился в теплой Казанской церкви Верхо-Харьковского Николаевского монастыря. Как выглядело это произведение, можно представить благодаря жизнеописанию преподобной Емилии. Последняя зафиксировала все запомнившиеся ей подробности сновидения. Внизу — саму себя спящую, слева — фигуру И.И. Степанова, справа — образы Богоматери и святителя Николая. В верхней части иконы — облако с ангелами, несущими раскрытую книгу. Известно, что на изображении была запечатлена надпись о принятии монастыря под покровительство Царицы Небесной. Находилась икона в одноярусном белом (под мрамор) иконостасе монастырской Казанской церкви. Перед ней всегда горела неугасимая лампада. 14 марта 1855 г. образу был установлен день празднования, а накануне перед всенощной была отслужена панихида по императору Николаю I.



В.И. Гау. Портрет митрополита Московского и Коломенского Филарета (В.М. Дроздова) 1854. ГИМ

Всю оставшуюся жизнь м. Емилия провела в неустанных заботах о благополучии и процветании своей обители. В личном обиходе отличалась скромностью, того же требовала и от сестер. Однако убранство храмов ее обители поражало изяществом и богатством. Временами под влиянием молитвы она пребывала в необычном состоянии, изумляя близких проявлениями предвидения. Лицо праведницы просветлялось, глаза излучали особый свет. Слова ее, предчувствия и предсказания в точности сбывались. Сама м. Емилия называла это состояние «действием души». Несмотря на пережитые чудесные посещения и открывшийся пророческий дар, она не была уверена в своих силах и постоянно училась: совершала паломничества по святым местам, посещала обители, славившиеся строгими уставами, вела долгие беседы с людьми глубокой учености и благочестия. Среди ее собеседников были архиепископы Иннокентий Херсонский и Филарет Черниговский, архимандриты Арсений Святогорский и Сергий Троицкий Ахтырский и многие другие. 5 марта 1848 г. игуменья Емилия за благоустройство обители удостоена благословения Святейшего правительствующего синода. 21 апреля 1851 г. — награждена золотым наперсным крестом. Ее кончина была тихой, без предсмертных страданий: успела исповедаться, причаститься святых тайн и умерла[50].

История игуменьи Емилии завершает рассказ о художницах-любительницах.

Монахиня Серафима (Петракова?)

«Четвертый удел Богородицы» — Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь обладал одной из самых крупных женских иконописных мастерских в Российской империи. Он по праву мог гордиться своими художницами. Но лишь одно имя неизменно вспоминалось паломниками и историками обители — имя инокини Серафимы. «Ее кисть чрезвычайно нежна, дает настоящий свет и выражение ликам святых праведников и может быть отличена от других

живописных икон», — восторженно писал о ее даровании первый летописец монастыря архимандрит Серафим (Чичагов)[51].

Будучи лучшей иконописицей Дивеева, эта монахиня многие годы возглавляла его прославленную иконно-живописную мастерскую. Тем не менее м. Серафима не удостоилась того, чтобы кто-нибудь из почитателей ее удивительного таланта собрал и записал сведения о ее жизни. Достоверно же известно следующее. К моменту завершения строительства главного Троицкого храма обители (1875–1880-е) художница уже была старшей над монашествующими иконописицами. Под ее руководством и было осуществлено создание впечатляющего живописного ансамбля этого собора[52]. Известно также, что во время празднования канонизации покровителя Дивеевского монастыря великого старца о. Серафима Саровского в 1903 г. м. Серафима вместе с монахинями Анастасией и Лидией знакомила императора Николая II и его супругу Александру Федоровну с работами своей мастерской. Императрица пожаловала м. Серафиме изящной работы золотой наперсный крест, ободрив художниц словами: «Очень хорошо вы работаете; нам у вас все очень понравилось»[53]. Священник Ф. Архангельский указывал, что всем «Высочайшим Богомольцам поднесены были от обители иконы работы монастырской „живописной"»[54]. В церкви Прп. Серафима Саровского при здании (с 1909) учебной команды Собственного его императорского величества сводного полка в Царском Селе находилась икона «Прп. Серафим Саровский», написанная м. Серафимой из Дивеевского монастыря. Примечательно, что этот образ был освящен у мощей самого чудотворца в год его прославления (1903). Позднее икона монахини Серафимы была перенесена в пещерную церковь Государева Феодоровского собора в Царском Селе, возведенного в 1909–1914 гг.[55] Вероятнее всего, в миру старшая дивеевская иконописица носила фамилию Петракова. Основание такому предположению дает опубликованная Я.Э. Зелениной икона «Явление Божией Матери в день Благовещения св. прп. Серафиму, Саровскому Чудотворцу» (ок. 1901) кисти монахини Серафимы (Петраковой)[56].

Об одной замечательной иконе, исполненной м. Серафимой, рассказывается в Дивеевской летописи протоиерея Стефана Ляшевского[57]. В обители Дивеева особенно почиталась любимая икона о. Серафима Саровского, на которой было представлено погрудное изображение Богородицы со крещенными на груди руками. Великий подвижник именовал образ «Радость всех радостей». Перед ним он и скончался 2 января 1833 г., коленопреклоненно совершая свою последнюю молитву. В тот же год святыня была передана «в утешение сиротам дивеевским Саровским игуменом Нифонтом»[58]. Художницы списали с нее несколько копий. Один такой образ размером меньше первоначальной иконы (36×30 см) был выполнен начальницей живописного корпуса м. Серафимой для матушки игуменьи Марии (Ушаковой). С. Ляшевскому не довелось установить, когда именно икона была написана. (Ко времени посещения им Дивеева художницы уже не было в живых.) Однако паломник предполагал, что м. Серафима могла исполнить эту работу в 1870–1880-х гг. и «вероятней всего, что это был подарок к 25-летнему юбилею игуменства матушки Марии»[59]. Позднее икона по наследству перешла к игуменье м. Александре и хранилась в игуменском корпусе. После революции монастырю пришлось потесниться. Образ м. Серафимы в числе других был вставлен в киот и перенесен на хоры собора. Там его впервые и увидел будущий протоиерей инженер Стефан (Степан) Николаевич Ляшевский. «Не знаю, почему я в этот день во время Литургии пошел на хоры, где никого не было, и стал на колени. Стал как раз около этой иконы и вдруг увидел ее. Сердце мое затрепетало, это был такой прекрасный образ, каких я до того времени никогда не видел. Странная, ни на чем не основанная мысль у меня была в то время, — что это моя икона, икона всей моей жизни»[60]. Подавив волнение, молодой человек сумел уговорить мать игуменью подарить ему образ. Мать Александра неохотно рассталась с работой иконописицы Серафимы, предсказав, что всю жизнь икона будет сопровождать С.Н. Ляшевского, но в конце концов вернется в Дивеево. По дороге в Таганрог, где жил тогда инженер, совершилось чудо обновления образа. Утраты красочного слоя на личном письме иконы невероятным образом сами восстановились.



Общий вид Серафимо-Понетаевского монастыря. Фотография. Начало XX в.

Икона долгое время находилась у С.Н. Ляшевского, была с ним во всех путешествиях по Европе и Америке. После кончины о. Стефана в 1986 г. его наследники должны были передать икону в Дивеево, но проследить ее судьбу не удалось. В настоящее время она не упоминается среди святынь Серафимо-Дивеевского монастыря.

К.И. Войлошникова

Создание чудотворного образа — высшее достижение церковного художника. Однако мало кому, исключая святых изографов, удавалось видеть проявление необычной силы в своем творении, тем более в нескольких. Немногих счастливиц, имена которых связаны с появлением хотя бы двух чудотворных образов, можно назвать и среди жен-иконописцев. Самый ранний пример представляет творчество Клавдии Ивановны Войлошниковой (в монашестве Антонины)[61]. Она же на сегодняшний день является единственной среди многих известных по имени русских иконописиц XIX — начала XX в., чье творение — Серафимо-Понетаевская икона Богоматери «Знамение» — стало почитаемой по всей России святыней при жизни своей создательницы.

В отличие от многих женщин XIX столетия, посвятивших себя иночеству, в юности Клавдия Войлошникова не грезила уходом в монастырь, не подвергала себя опасностям побега из родного дома — все сложилось в ее жизни без надрыва, спокойно и естественно. История первых лет духовного служения художницы кратко описана в издании, посвященном самому известному ее произведению — упомянутой святыне Понетаевской обители[62]. К.И. Войлошникова родилась в 1861 г. в мещанской семье г. Любима Ярославской губернии. Большую роль в становлении ее духовной личности сыграли посещения Павло-Обнорского монастыря Вологодской епархии, где юная девушка пользовалась наставлениями и советами настоятеля о. Иоасафа (И.Т. Толстошеева). В 1877 г., вскоре после кончины отца, К.И. Войлошникова вместе с матерью вновь посетила монастырь, желая найти утешение в постигшем несчастье. Беседа с наставником несказанно удивила ее: о. Иоасаф настойчиво уговаривал девушку поступить в Серафимо-Понетаевский Скорбященский монастырь. Не посмев, однако, ослушаться



Неизвестный гравер. Богоматерь «Знамение» Серафимо-Понетаевская. Гравюра по оригиналу К.И. Войлошниковой (мастерская Серафимо-Понетаевского монастыря Нижегородской губернии). 1880-е

16-летняя Клавдия отправилась в указанную
обитель. Здесь ей было назначено проходить
послушание в живописной мастерской. Два
года ушли на изучение рисунка у опытных
художниц.

Со времени своего основания в статусе общины
Понетаевский монастырь обладал значитель-
ной художественной мастерской. Среди пер-
вых двадцати его насельниц было несколько
талантливых живописиц и мастериц мозаич-
ного дела, обучавшихся в 1850-х гг. в С.-Пе-
тербурге под руководством преподавателей
Императорской Академии художеств. Они
пользовались покровительством президен-
тов этого учреждения: герцога Максимилиана
Лейхтенбергского, а затем его супруги великой
княгини Марии Николаевны, и были с ними
лично знакомы (подробнее см. главу 5). В мас-
терской обители в числе копируемых образцов
находилась икона Богоматери «Знамение».
В год вступления Клавдии Войлошниковой на
иноческий путь эта икона была приобретена
елабужским купцом С.П. Петровым в Москве
у художника П.С. Сорокина и подарена по-
нетаевским насельницам[63]. Возможно, обра-
щение купца именно к этому мастеру не было случайным. Исторический живописец Павел
Семенович Сорокин был одним из самых одаренных учеников профессора Императорской
Академии художеств А.Т. Маркова. Он неоднократно в своем творчестве обращался к рели-
гиозной тематике. В 1853 г. живописец удостоился похвалы за картину «Богоматерь „Всех
скорбящих Радость“» для Скорбященской церкви в С.-Петербурге. Год спустя, получив золо-
тую медаль, продолжил образование за границей (1854–1856). По возвращении на родину
поселился в Москве, где преподавал. Позднее участвовал в росписи московского храма Христа
Спасителя, за что получил звание академика. К тому же он уже оказывал помощь монастыр-
ским мастерским. Так, в 1877 г. настоятельница Алексеевского монастыря в Москве, не имея
в числе своих подопечных профессиональных художниц, обратилась к живописцу Сорокин
с просьбой оборудовать в ее обители иконописную мастерскую и обучить наиболее способны
сестер искусству писать образа[64].

После завершения курса рисунка послушница Клавдия Войлошникова приступила к раб
те с красками и скопировала работу московского художника. Работа была выполнена сто
удачно и тщательно, что обратила на себя внимание не только старших живописиц обите
но и самой матери-настоятельницы. В 1880 г., когда в Понетаевке ожидали приезда преос
щенного Макария, епископа Нижегородского и Арзамасского, для кельи игуменского кор
был выбран образ, написанный насельницей Клавдией. Большое впечатление икона прои
ла и на наставника Клавдии, живописца о. Иоасафа (к этому времени уже принявшего сх
с именем Серафима). Он освятил работу своей духовной дочери в присутствии других се
и долго молился перед иконой о благоденствии Понетаевки. Схиигумен словно почувств
ту необычную силу, которую таила в себе икона. В 1883 г. К.И. Войлошникова навестила
ных в Любиме и вернулась в монастырь с твердым намерением остаться в нем навсегда. Во
ее икона прославила Серафимо-Понетаевский монастырь многочисленными чудесными
ниями и стала его главной святыней.

Первое чудо свершилось 14 мая 1885 г.[65] В этот день в 9 часов сестры, собравшиеся в келье игуменского корпуса на вечернюю молитву, с изумлением наблюдали за изменениями, которые стали происходить с иконой Богоматери «Знамение». Она стала «светлеть ликом, взор Богородицы, устремленный на иконе вверх, стал направляться на молящихся насельниц». Явление, длившееся четверть часа, повторилось в тот же день около полуночи. Потрясенные увиденным монахини перенесли образ в церковь. Вслед за этим последовали многочисленные исцеления паломников, страждущих разными болезнями. Слухи об этом стали распространяться с неимоверной быстротой и скоро вышли за пределы губернии. Икона была изъята из обители для проведения следствия. При дознании исцеленных и свидетелей присутствовали чиновник полиции и врач. В кратком перечне бывших от образа чудес приведены 14 случаев избавления от тяжелых недугов: слепоты, параличей, нервных болезней. Следствие также подтвердило, что образ дважды «оживал». Подлинность его необычайных свойств была признана комиссией Нижегородской консистории и подтверждена указом Святейшего правительствующего синода от 5 октября 1885 г. Тогда же образ был возвращен Серафимо-Понетаевскому монастырю «...для поддержания веры и успокоения народа». В монастыре он был поставлен в храме иконы Божией Матери «Живоносный Источник» за правым клиросом. С этого времени и по 1900 г. зафиксировано 68 случаев помощи Богоматери через понетаевский образ. Его почитание получило широкое распространение. Бесчисленные копии чудесной иконы, исполненные монашествующими иконописицами, стали расходиться повсеместно[66]. Редкий храм России не имел образа, повторявшего новоявленную святыню из Понетаевки.

Несмотря на сотворенные чудеса, признание официальными властями чудотворности Серафимо-Понетаевского образа Богоматери «Знамение», отдельные лица высказывали по этому поводу свои сомнения. Основной причиной было то, что святыня исполнена, впрочем, как и большинство современных ей образов, в нетрадиционной технике[67]. Прежде всего, не спешили уверовать в присущую иконе Божию благодать раскольники. Они утверждали, будто творимые ею чудеса свершаются антихристом, потому что «на иконе нет венца, и написан образ на холсте» маслом. Эти доводы показались серьезными и для других, позднее испытавших на себе целительные свойства святыни. 16 октября 1885 г. мещанка Т.Т. Бобынина, отказавшаяся молиться ей, тяжко заболела «расслаблением и помрачением рассудка». Она излечилась лишь после усердных покаянных молитв перед иконой. Нижегородец Н.И. Китаев, получивший исцеление от нее, также говорил о своей прежней неуверенности: «В первых числах октября 1885 года я услышал, что от сей иконы многие болящие получают исцеление, непременно пожелал ей помолиться... увидев чудотворную икону, я впал в сомнение: может ли быть в ней благодатная сила... потому, что она не явленная, а написанная на полотне»[68].

Роль религиозного художника в создании чудотворного образа признавалась далеко не всеми. Это вполне определенно прозвучало в признании Н.И. Китаева. Тем не менее случалось, что иконописцу — автору такой иконы и в старину, и в XIX в. стремились заказать новый образ в надежде, что и в нем проявятся необычайные свойства. С этим обстоятельством связано написание второго чудотворного понетаевского образа. В 1888 г. А.Н. Шубина попросила К.И. Войлошникову (тогда уже монахиню Антонину) исполнить для Воскресенско-Феодоровской женской общины близ г. Шуи икону той же иконографии и в «ту же меру» (1 аршин и 4¼ вершка в высоту и 1 аршин и 3½ вершка в ширину, т.е. 90×86,6 см), что и написанная ею чудотворная[69].

Новая Серафимо-Понетаевская икона Богоматери «Знамение» 3 ноября 1888 г. была привезена в шуйскую обитель. Это событие было торжественно отмечено трехдневным церковным празднованием. Первоначально образ находился в домовой церкви Феодоровской иконы Богоматери. Позднее его перенесли в Успенский собор и установили «на правом переднем столбе за клиросом». Этот храм был освящен 24 октября 1905 г. Скорее всего, тогда же в него и переместили образ. Вторая икона К.И. Войлошниковой прославилась в шуйской обители рядом исцелений и случаями «утешения в печалях». К 1916 г. сведения о чудесных исцелениях, происшедших через нее, были внесены в монастырскую летопись. В точности неизвестно,

когда святыня шуйской обители явила свою чудодейственную силу. Вероятно, это произошло в период ее нахождения в домовой церкви, поскольку один из приделов Успенского собора был освящен в честь Серафимо-Понетаевской иконы Богоматери «Знамение». Со временем образ получил достойное убранство: «Сребропозлащенная риза с жемчугом и драгоценными камнями; венцы на Богоматери и Божественном Младенце украшены разноцветной эмалью. Икона вставлена в меднопозлащенный киот-складень с литыми на нем изображениями херувимов; киот закрывается дверцами, на внутренней стороне которых литыя изображения ангелов с рипидами»[70]. Во внебогослужебное время створки киота закрывались, но видеть прославленную икону можно было практически каждый день в определенное время. Всякий раз после богослужения клиросные сестры исполняли перед образом молитвенное песнопение: «Под Твою милость прибегаем, Богородице Дево...» Большие же празднования этому образу совершались два раза в год — 14 мая, в память первого чуда от иконы в Серафимо-Понетаевском монастыре, и 27 ноября, когда чествуются все чудотворные иконы Богоматери «Знамение»[71].

А.И. Герасимова

Чудотворная икона, вышедшая из стен мастерской Леушинского Иоанно-Предтеченского монастыря, известна под несколькими именами: «Похвала Богородицы», «Аз есмь с вами и никто же на вы», «Объятия Отча», «Спасительница России», «Леушинская икона Богоматери», «Даневская икона Богоматери». Она была написана специально для о. Иоанна Кронштадтского. Имя исполнительницы образа долгое время оставалось неизвестным. Лишь несколько лет назад Т.Ф. Литвиновой, прихожанке Леушинского подворья в С.-Петербурге, удалось разыскать в Государственном архиве Новгородской области (ГАНО) формулярный список иконописицы Анны Ильиничны Герасимовой. Данные этого документа позволили предположить, что именно А.И. Герасимова является автором чудотворного образа[72].

Будущая иконописица родилась в 1868 г. в крестьянской семье, девяти лет от роду поступила в Леушинскую обитель. Она рано проявила свои способности в искусстве иконописи и считалась одной из самых одаренных художниц. Около 1886 г. в числе других насельниц монастыря была направлена игуменьей Таисией в С.-Петербург для обучения живописи у преподавателей Императорской Академии художеств. В 1897 г. А.И. Герасимова была определена в число послушниц Леушинской обители и предположительно с этого же года возглавляла ее иконописную мастерскую. 17 февраля 1906 г. иконописица была пострижена в монашество и наречена Алипией в честь св. Алипия, иконописца Киево-Печёрской лавры. Как художница и руководитель она участвовала в создании иконостасов собора Похвалы Богородицы, церкви Нерукотворного Спаса (келейного храма игуменьи), пустыньки Крестик, основанной Иоанном Кронштадтским в Леушине, росписи дома причта храма Спаса на Крови в С.-Петербурге. В 1913 г. удостоилась быть принятой их императорскими величествами в составе депутации сестер от монастыря. Под руководством сестры Алипии леушинские мастерицы выполняли многочисленные списки с главной своей святыни, иконы «Похвала Богоматери».

Предыстория создания чудотворной иконы м. Алипией такова. В 1862 г., до основания женской обители, приходскую Иоанно-Предтечинскую церковь села Леушино посетил уроженец этих мест гатчинский купец Гавриил Михайлович Медведев. В качестве дара храму он принес образ «Похвала Богоматери». Много лет спустя, в 1887 г., когда Леушинский монастырь стал процветающим, в честь этой иконы и ее праздника в монастыре был заложен Похвальский собор, учрежден уникальный «чин чтения Неусыпающего Акафиста»[73].

Иконы с наименованием «Похвала Пресвятой Богородицы» появились в Византии еще в VII в. в память троекратного избавления Константинополя от вражеских нашествий. Самый древний такой образ находится в монастыре Дионисиат на Афоне. В Москве и Нижнем Новгороде задолго до появления святыни в леушинской церкви прославились чудотворениями три иконы «Похвалы Богоматери». Иконография леушинского образа и выполнен-

ных с него копий разительно отличается от старинных византийских и русских образцов, носящих аналогичное наименование. Ее автор не только отказался от изображения сцен акафиста, пророков и святых отцов, традиционно сопутствующих данному варианту, но переосмыслил само изображение Богоматери. Вплоть до первой половины XVIII в. Дева Мария представлялась на похвальских иконах без Божественного Младенца, сидящей на троне в полоборота и внимающей похвалам святых мужей. На леушинской иконе Богоматерь изображена не в полный рост, прямолично. На правой руке Дева держит Младенца Иисуса, распахнувшего руки — знак того, что Спаситель принимает в свои объятия мир со всеми пороками и добродетелями, даруя любовь и защиту. Случаи подобного несоответствия новых образов своему изводу в поздней религиозной живописи не редки. Еще в середине XVII столетия ярославский иконописец, интеллектуал и теоретик искусства Иосиф Владимиров сетовал: «Многие русского письма [иконы] с самыми лучшими греческими [иконописными] переводами не сходятся, новые со старыми и старые с новыми много имеют [между собой] различий»[74].

Монахиня Алипия (А.И. Герасимова). Богоматерь «Аз есмь с вами и никто же на вы». Икона. Между 1891 и 1894. Мастерская подворья Леушинского Иоанно-Предтеченского монастыря, С.-Петербург. Свято-Георгиевский Даневский монастырь, село Даневка, Черниговская область (Украина)

Копия леушинской святыни, выполненная для о. Иоанна Кронштадтского, имела некоторое отличие от прочих. По благословению игумены Таисии образ дополнила надпись: «Аз есмь с вами и никто же на вы». Она восходит к словам Спасителя, произнесенным на Елеонской горе перед Вознесением: «Аз с вами есмь во вся дни до скончания века»[75]. Надпись на иконе стала одним из ее наименований. Другое — «Объятия Отча» — закрепилось за ней в монастыре благодаря жесту Божественного Младенца. Третье — по месту создания.

Год написания леушинского образа в источниках не указывается. Однако можно предположить, что он был написан между 1891 и 1894 гг. В 1891 г. о. Иоанн Кронштадтский впервые посетил Иоанно-Предтеченский монастырь в Леушине, и с этого времени стал его частым гостем. Копии же с леушинской иконы стали делаться в обители до 1894 г. Одно такое изображение известно по фотографии 1894 г., запечатлевшей икону в иконостасе придела церкви Леушинского подворья в С.-Петербурге.

Подобно многим чудотворным иконам образ Богоматери «Аз есмь с вами и никто же на вы» был официально признан чудотворным много лет спустя после того, как покинул стены монастырской мастерской. Но его удивительные свойства проявлялись ранее. Об этом свидетельствует запись в дневнике о. Иоанна Кронштадтского о видении ему Леушинской иконы Богоматери. Произошло это в ночь на 27 мая 1905 г., во время революционной смуты, когда пастырь молился о спасении России. Однако появление еще одного имени святыни — «Спасительница России» — связано с другими событиями. В 1900-х гг. о. Иоанн благословил образом леушинской художницы купца Василия Николаевича Муравьева (будущего великого

подвижника XX в. о. Серафима Вырицкого), предсказав тому, что он будет молиться перед иконой за Россию 1000 дней. Старец Серафим исполнил завет Иоанна Кронштадтского. В молитвах перед образом он провел много дней в период кровопролитной Великой Отечественной войны 1941–1945 гг., вымаливая победу Родине. Духовная дочь о. Серафима м. Варсонофия, беспокоясь о судьбе чудотворной иконы, спросила его о том, как быть с образом в дальнейшем, кому его передать? На что учитель коротко ответил: «Херувиму». Значение завета инокиня поняла много лет спустя, когда в 1962 г. ее посетил молодой монах из Чернигова о. Херувим[76]. Старица подарила ему образ и попросила когда-нибудь вложить его в монастырь. Тридцать пять лет инок хранил леушинскую икону, а в 1997 году передал ее Свято-Георгиевскому женскому монастырю в селе Даневка Козелецкого района Черниговской области. Здесь святыня пользуется особым почитанием. Священный образ дважды привозили на поклонение в Свято-Введенский монастырь Киева, в храмы Кировограда (ныне — Кропивницкий), Чернигова и ряд приходов Киевской епархии. В современной периодической печати неоднократно фиксировалось, что чудеса благодатной помощи в разных нуждах совершаются даже от снимков и литографий, выполненных с иконы. Такие случаи известны не только на Украине, но и в США, Италии. 23 апреля 2002 г. Священным синодом Украинской православной церкви Леушинская (ныне Даневская) икона Богоматери «Аз есмь с вами и никто же на вы» внесена в список чудотворных святынь. Установлено ее чествование в день празднования Похвалы Божией Матери, утвержден тропарь, составлены молитва и акафист[77]. Практически одновременно и Русская православная церковь признала чудотворность образа. Имя автора иконы также не забыто — в настоящее время в С.-Петербурге открыта иконописно-реставрационная школа памяти монахини м. Алипии, которая продолжает традицию иконописной мастерской Леушинского Иоанно-Предтеченского монастыря.

К.И. Войлошникова, м. Серафима (Петракова?), А.И. Герасимова были профессиональными художницами. Они не только получили специальное образование, но и работали в условиях монастырских мастерских, а значит, соблюдали все правила, сопутствующие процессу написания образов: постились, читали молитвы. Все упомянутые художницы выделялись среди других особой одаренностью, не были замечены в нарушениях уставов иноческой жизни, хотя ни одна из трех живописиц не достигла того высокого духовного авторитета, которым пользовались м. Лампадия (Масленникова) и игуменья Емилия (Степанова). Впрочем, в предыдущей главе рассматривались биографии ряда женщин-изографов, которые были почитаемы за свои духовные подвиги и даже творения чудес, но при этом ни одна из написанных ими икон не прославилась исключительными свойствами чудотворения (см. также: приложение II: Клементьева Р.М., Клементьева С.М., Муханова П.А., Шубина А.Н., Белосельская-Белозерская О.Э., Щулепникова А.С. и др.).

§ 2
Чудотворные иконы, написанные в женских мастерских

Выявленный ряд чудотворных икон, созданных в женских иконописных мастерских, пока почти столь же невелик, как и количество таких икон с установленным авторством. Несмотря на то что имена конкретных исполнительниц икон, вышедших из мастерских, неизвестны, нельзя с уверенностью сказать, что все они явились плодом коллективного творчества, поскольку документальных материалов для определения принципа разделения труда между иконописицами не вполне достаточно.

За время существования мастерской церковной живописи Серафимо-Дивеевского монастыря ее иконописицами было исполнено множество икон и небольших образков, владельцы которых свидетельствовали об их необычайной чудотворной силе. Достаточно вспомнить

о миниатюрных изображениях о. Серафима Саровского, выполненных монахинями на осколках камня[78]. После кончины о. Серафима в Дивеево были переданы практически все его личные вещи, в том числе и огромный валун, на котором святой подвижник молился три года. Здесь камень был разделен на части. Когда его разбивали, образовалось множество больших и малых фрагментов, на которых иконописицы написали чудеснейшие миниатюры, изображающие один из самых важных духовных подвигов прп. Серафима. В летописи монастыря, написанной о. Серафимом (Чичаговым) и продолженной протоиереем Стефаном Ляшевским, упоминается ряд исцелений от некоторых из этих камушков. Причем происходили они как от украшенных живописными изображениями, так и от не имеющих таковых. В 1845 г. одна из икон на таком камне хранилась в церкви Зимнего дворца в С.-Петербурге. В 1889 г. Е.С. Горчакова сообщала, что часть осколков знаменитого валуна находится за алтарем деревянной кладбищенской церкви Преображения в Дивееве[79].



Неизвестная иконописица. Портрет матушки Александры (А.С. Мельгуновой). Первая половина XIX в. Мастерская Серафимо-Дивеевского монастыря Нижегородской губернии. Серафимо-Дивеевский монастырь (?)

В числе чудотворных святынь, исполненных дивеевскими художницами, известен и портрет матери-основательницы Серафимо-Дивеевского монастыря Александры (Агафьи Семеновны Мельгуновой; урожд. Белокопытовой; 1732(?) – 1787). Он был написан в середине – второй половине XIX в. Портрет не первоначален, а является копией прижизненного изображения знаменитой начальницы Дивеевской общины, созданного неизвестным автором. Он «замечательный тем, что как сестры обители, так и посторонние лица видели, как он по временам оживает, улыбается, глаза блестят или, наоборот, делаются суровыми, грозными, тускнеют»[80]. Портрет очень чтился в обители, при нем свершались исцеления страдающих разными недугами богомольцев. Авторы летописи Серафимо-Дивеевского монастыря архимандрит Серафим и о. Стефан Ляшевский отмечали, что «этому портрету дана благодать Божия, так называемого „живого образа"»[81]. Инокини подводили к нему всех посещавших обитель, чтобы узнать, как надо встречать того или иного паломника.

Отец Серафим (Чичагов) считал способность портрета «оживать» уникальным свойством. Он писал, что нигде не встречаются такие «живые образы». Однако способность «оживать» изредка проявляли и другие иконы. Кроме приведенного выше описания первого чуда Серафимо-Понетаевской святыни, исполненной К.И. Войлошниковой, следует отметить ряд аналогичных явлений от образов, упоминаемых в сочинении Стефана Ляшевского: «...во время же обновления икон в 1922–1923 гг. в Таганроге образ Спасителя в рост человека, который обновился, был настолько живым, что люди падали на колени, подходя к нему. Упал на колени и я, простоял долго... Спаситель был живой, каким Он был в Святой Земле, воскрешая мертвых»[82]. В число примеров о. Стефан включает еще одну работу иконописиц Дивеева: «Такой живой дивеевский образ преп. Серафима был в главном соборе с левой стороны, к которому вели семь ступенек. Он был в серебряной ризе, но это не мешало: все было в лике Преподобного, он был именно такой, какой батюшка Серафим теперь в Царствии Божием, – непередаваемый»[83].



Неизвестная иконописица. Богоматерь «Неувядаемый цвет». Икона. 1878. Мастерская Воскресенского Новодевичьего монастыря, С.-Петербург. ГМИР

Во все времена в христианском мире пользовались почитанием образа, устоявшие перед сокрушительной силой стихии, особенно те, которые не сгорели в пламени пожаров. Огонь, символизирующий непримиримость Бога к греху, уничтожает все на своем пути, «очищая и наказывая» закоренелых грешников[84] и только избранным дано приблизиться к его пламени, чтобы преобразиться. Испытаниям огнем подвергались как люди-вероотступники, так и изображения, противоречившие догматам веры[85]. В России вплоть до середины XVIII в. той же участи подвергались как иконы, ложно объявленные чудотворными, так и их объявители[86]. В случаях же сохранения икон невредимыми в огне верующие видели доказательство чудодейственной силы образов.

К числу таковых относится икона Богоматери «Благоуханный цвет» Воскресенского Новодевичьего монастыря в С.-Петербурге. Ее историю кратко описала в своей книге известная писательница и первый летописец петербургской обители С.И. Снессорева[87]. Икона была исполнена сестрами Горицкого Воскресенского женского монастыря. В 1848 г. вместе с образом Спаса, также работой монахинь, богородичная икона «Благоуханный цвет» была подарена петербургским инокиням горицкой схимонахиней Маврикией (А.С. Щулепниковой). Эти образа заменили обветшавшие иконы местного ряда церкви Благовещения на Васильевском острове, где первоначально располагался монастырь. Дар не был случайным: м. Маврикия приходилась родной сестрой игумене Новодевичьего монастыря Феофании.

Композиция образа из Гориц восходит к иконографическому типу иконы Богоматери «Неувядаемый цвет», происхождение которого исследователи связывают с Афоном, а начало распространения в России — с рубежом XVII–XVIII вв. В дальнейшем иконография образа получила развитие: известно несколько различных вариантов, заметно отличающихся друг от друга. Самый скромный являла собой икона, присланная м. Маврикией. Здесь Богоматерь и Младенец Спаситель были представлены не в пышных царских одеждах и коронах, как в чудотворных московских образах этого типа, а в скромных одеяниях, какие носили в Палестине I в. н.э. Художницы стремились к исторической правде, на этом особенно настаивали современные им теоретики церковной живописи. В монастыре за иконой закрепилось вышеназванное наименование «Благоуханный цвет». Серебряные позолоченные венцы для образов из Гориц были изготовлены по заказу княгини Елизаветы Ивановны Багратион.

Впервые чудотворные свойства образа Богоматери петербургской обители проявились 14 ноября 1850 г. Это был канун праздника, установленного в честь первой чудотворной иконы «Благоуханный цвет». Во время традиционного чтения псалтыри, одна чтица заметила, что от образа идет дым. В испуге она бросилась в келью игуменьи, которая в то время была тяжело больна и страдала от сильной лихорадки. Узнав о пожаре, м. Феофания забыла о болезни и отправилась в храм. Причиной возникшего пожара была загоревшаяся деревянная балка, лежавшая за иконостасом. Когда огонь потушили, то с удивлением обнаружили, что доска иконы сильно обгорела только с тыльной стороны, с лицевой же не было и малейших повреждений. Это чудо совпало с другим — игуменья Феофания неожиданно для всех обрела исцеление. С этого времени образ почитался в монастыре как чудотворный. Когда были построены новые здания монастыря у Московской заставы, икону Богоматери «Благоуханный цвет» перенесли в церковь Трех Святителей. Ежегодно 14 ноября иночествующие жены выносили чудный образ из этого храма в собор и в Афонскую церковь, обходили с нею кельи обители и больных сестер.

По традиции, чудотворные образа, как и просто примечательные по художественным достоинствам, насельницы, несшие живописное послушание, неоднократно копировали. Одно из таких удачных повторений образа Богоматери «Благоуханный цвет» было установлено в иконостасе монастырского собора Воскресения слева от Царских врат. Сведений о проявлении им чудотворной силы нет, но процесс создания иконы был ознаменован необычным событием. Когда некая сестра уже завершала свою работу над образом, в монастырском саду расцвела необыкновенно красивая белая лилия. Цветок был срезан и передан в мастерскую, где иконописица «списала его на икону». С.И. Снессорева отмечала, что больше никогда, ни до



Симон Ушаков (?). Спас Нерукотворный (в терновом венце). Икона. 1676 (?). Москва. Собор Преображения Господня всей гвардии, С.-Петербург

написания образа, ни после, лилии в обители не расцветали[88].

В этом рассказе вопрос вызывает одно обстоятельство — само наименование образа. В Горицкой обители не было чудотворного образа Богоматери «Благоуханный цвет», в числе ее святынь известна икона Богоматери «Неувядаемый цвет». Было бы естественным, если А.С. Щулепникова, желая поддержать сестру на ее новом нелегком поприще, прислала бы в С.-Петербург копию именно с этой святыни. Возможно, сходство наименований двух иконографических образцов привело к случайной ошибке? Среди немногих дошедших до наших дней икон мастерской Воскресенской Новодевичьей обители С.-Петербурга есть икона, представляющая Пречистую Деву с изумительной белой лилией в руках. На фоне образа начертано наименование «Неувядаемый цвет».

Рассказывали в петербургском монастыре и о других замечательных событиях. Игуменья Феофания (Готовцова) очень заботилась о душевном состоянии сестер. Тех, кто унывал, возила на службу в домик Петра Великого, где была часовня с чудотворным образом Спаса. По преданию, он был написан в 1676 г. царским изографом Симоном Ушаковым для царя Алексея Михайловича, а позднее подарен императору Петру его матерью, царицей Натальей Кирилловной. Эта икона сопровождала государя до самой кончины: была с ним при основании С.-Петербурга, в Полтавской битве. Сестры-живописцы особенно часто копировали царскую святыню, производившую сильное впечатление: «С первого взгляда лик Спасителя кажется строгим, но когда всмотришься в него, в глазах видны необыкновенное смирение и кротость, глубина страданий и божественное величие. Взор Христа устремлен в какую-то бесконечную даль, но в то же время Вы чувствуете, что этот кроткий взор проникает и в Вашу душу. В глазах Его заметна глубочайшая задумчивость. На челе, а еще более в глазах отражаются скорбь и сострадание. Вид Спасителя вообще печальный и страждущий, но вместе с тем в лице Его сияет глубочайшее спокойствие...»[89]

Еще одно невероятное событие свершилось, видимо, также во времена игуменьи Феофании. В обители жила монахиня Серафима, которая отличалась особым усердием в писании образов. Однажды, приступая к работе, иконописица обнаружила, что нет у нее чистой доски. Тогда она взяла испорченную икону с изображением святых угодников, стерла их лики и написала образ Богородицы с Младенцем. Новую икону освятили и отдали заказчику. Вскоре изображение потемнело, и чтобы его освежить, поверхность протерли маслом. Спустя некоторое время верхняя часть образа посветлела, и на ней появились лики святых. К несчастью, архив обители, несмотря на свою относительно полную сохранность, не дает возможности выявить какие-либо данные об иконописице Серафиме. Мирские имена иконописиц, работавших с 1843 по 1866 г., он уточнить позволяет. Однако не всегда удается определить имена, полученные художницами при постриге. Поэтому претендовать на отождествление с личностью монахини Серафимы могут сразу несколько петербургских сестер-живописиц[90].

Некоторые иконы, подобно леушинскому образу, написанному м. Алипией (Герасимовой), явили свои чудотворные свойства не просто через много лет, а почти столетие спустя после их написания. Наряду с чудотворными иконами Богородицы Державной, Песчанской, Валаамской, Свято-Крестовской, исполненными мужчинами, несколько произведений женской

кисти XIX в. также являются святынями последних времен. Совсем недавно чудо обновления произошло с богородичной иконой «Достойно есть», написанной сестрами Арзамасского Алексеевского монастыря. В 1920-х гг. образ был изувечен, на его поверхности сохранились следы от топора, но живопись обрела былую чистоту красок[91].

В числе наиболее известных чудотворных образов, явленных в XX в., значатся работа иконописиц Пюхтицкого Успенского монастыря «Явление Пресвятой Богородицы на Пюхтицкой горе» 1894 г. и образы, созданные русскими монахинями Горненского Казанского монастыря в Иерусалиме.



Неизвестная иконописица. Явление Пресвятой Богородицы на Пюхтицкой горе. Икона. 1894. Мастерская Пюхтицкого Успенского монастыря, деревня Куремяэ, Ида-Вируский уезд (Эстония)

Икона «Явление Пресвятой Богородицы на Пюхтицкой горе» имеет свою летопись — текст, который расположен в нижней части образа: «Протоиерею отцу Иоанну Ильичу Сергиеву, труд живописиц Успенского женского монастыря на святой горе Эстляндской губернии. 1894 год. 19 октября»[92]. Этот образ представляет чудо явления Богоматери («Жены в лучезарном сиянии») эстонским пастухам на Журавлиной горе (позднее — Пюхтицкая). Произошедшее событие разные источники относят то к XVI, то к XVII в.[93] Как следует из летописи иконы, она является коллективным трудом пюхтицких художниц, и ее иконография, скорее всего, разработана ими же. Она проста и лаконична: на фоне пейзажа перед горой с источником у ее подножия представлена изящная, четко очерченная фигура Пречистой Девы. Руки Богородицы обращены вперед — она как бы указывает на место, где скрыта чудотворная икона ее Успения. Мария облачена в мафорий небесного цвета и красную тунику, эти цвета напоминают о священническом и царском происхождении Марии. Вдали виднеются спускающиеся с горы пастухи, на мгновение замершие, зачарованные видением. В отчете Иеввенского отделения Прибалтийского православного братства, в параграфе, касающемся Пюхтицкого Успенского монастыря за 1894 г., указано, что семь его сестер обучались живописи, однако их имена в документах обители не указаны (о живописной мастерской Пюхтицкого Успенского монастыря см. главу 9).

Иоанн Ильич Сергиев (о. Иоанн Кронштадтский) был почетным членом Православного прибалтийского братства Христа Спасителя и Покрова Божией Матери. Он сыграл очень важную роль в деле укрепления православия в Эстляндской губернии. По инициативе братства в Пюхтицком крае, расположенном на границе с Псковской и С.-Петербургской губерниями, в 1891 г. была основана первая православная женская община (позднее — Пюхтицкий Успенский монастырь). Знаменитый пастырь очень любил эту обитель, всемерно помогая ее обитательницам как хранительницам истинно святого места и оплота православия в иноверном крае. Своим ученикам он говаривал: «Идите в Пюхтицы, там три ступени до Царствия Небесного»[94] (Пюхтицкая гора поднималась тремя уступами). Икону пюхтицких художниц о. Иоанн Кронштадтский бережно хранил вплоть до своей кончины (1908). По завещанию святителя, она была передана некоей благочестивой петербургской чете. Затем ее владелицей стала монахиня Вирсавия, насельница закрытого к тому времени петербургского Свято-Иоанновского монастыря. Дроздова Варвара Андреевна, как именовали ее в миру, была сиделкой в бывшем монастырском лазарете. Доброта и искренность м. Вирсавии покорили сердца пожилых людей, и они передали икону о. Иоанна ей. На Пасху в 1946 г. Богоматерь явилась во сне хранительнице



Монахиня Сергия (?). Богоматерь Казанская. Икона. До 1915. Мастерская Горненского Казанского монастыря. Казанская церковь Горненского Казанского монастыря, селение Эйн-Карем, близ Иерусалима (Израиль)



Неизвестная иконописица. Богоматерь Гефсиманская Иерусалимская. Икона. Ок. 1906. Мастерская Горненского Казанского монастыря. Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Гефсимании, Иерусалим (Израиль)

иконы и «открыла свою волю» о возвращении образа в монастырь. Вскоре м. Вирсавия умерла, а в день празднования Боголюбской иконы Богоматери (18 июня / 1 июля) образ Божией Матери, принадлежавший о. Иоанну Кронштадтскому, был обнаружен настоятельницей Алексией II стоящим у священного дуба Пюхтицкой обители[95].

Иконы женской кисти являли необычную силу и за пределами отечества. В качестве примера необходимо упомянуть о чудотворных образах, созданных в Святой земле. Посещение ее для каждого христианина было великой честью и осуществлением заветной мечты. Паломничества в Палестину начались уже в первые века после крещения Руси. Однако свое постоянное представительство в Иерусалиме русская Церковь утвердила лишь в середине XIX в. Со временем при ее духовной миссии возникли женские монастыри, в которых были организованы различные рукодельные и иконописные мастерские. В начале XX в. в стенах Горненского Казанского монастыря в Иерусалиме оказались созданы две иконы, со временем прославившиеся чудотворениями[96].

Первый образ — Казанская икона Богоматери — особенно дорог горненским насельницам. В 1915 г. в Иерусалиме свирепствовала эпидемия чумы, унесшая сотни жизней. Ее жертвами стали и восемь сестер русской обители. Оставшиеся насельницы обратились за помощью к Казанскому образу Богородицы, находившемуся в Казанском храме их обители. Они попеременно читали посвященный ему акафист. Когда хвалебный гимн был произнесен в двенадцатый раз, произошло чудо: Богородица сошла со стены и обошла храм. Тогда же сестры услышали голос, говоривший, что все беды обители прекратятся, и она будет защищена от эпидемии. После явления никто из монашествующих жен не пострадал от чумы. С тех пор в Горненском монастыре установилась традиция двенадцатикратного прочтения акафиста в день чествования Казанской иконы Богоматери[97].

Вторая явленная икона горненских иконописиц — Гефсиманская Иерусалимская икона Божией Матери. В 1906 году она была вложена представителями династии Романовых в церковь Успения Пресвятой Богородицы в Гефсимании. Этот храм, согласно преданию, был возведен на месте погребения Девы Марии, там, где ранее обрели последнее пристанище ее родители и Иосиф Обручник.



Интерьер церкви Успения Пресвятой Богородицы в Гефсимании, Иерусалим (Израиль). Фотография. Современный вид

Первое чудо от образа свершилось в 1954 г. Во время наводнения он всплыл к своду храма, а когда вода сошла, опустился на пол здания. Вскоре Иерусалимская икона Богоматери прославилась как избавляющая от болезней. В гефсиманской церкви Успения для нее был сооружен киот из розового мрамора[98]. Ныне Гефсиманская Иерусалимская икона Божией Матери — одна из самых почитаемых святынь. Ей поклоняются не только православные, но и христиане других конфессий и мусульмане. Многочисленные копии ее изображения разошлись по всему миру. В 2000 году образ впервые покинул Иерусалим для того, чтобы верующие Греции, Болгарии, Сербии могли прикоснуться к святыне[99].

Рассмотренные описания явлений и сотворения чудес иконами, написанными женщинами, так же, как и биографии их авторов-художниц, не выходят за рамки всего того, что уже известно о чудотворных иконах православия. Целительными свойствами обладали практически все упомянутые в этой главе святыни. Самообновление было совершено богородичным образом, написанным м. Серафимой из Дивеева (Петраковой?). К числу «несгоревших в огне» принадлежит образ Богоматери «Благоуханный цвет» горицких иконописиц. К ряду так называемых живых образов — Серафимо-Понетаевская икона Богоматери «Знамение» кисти К.И. Войлошниковой и две работы дивеевских иконописиц. Примиряющими людей разных вероисповеданий являлись иконы Богоматери «Всех скорбящих Радость» княгини Е.М. Хованской и «Явление Пресвятой Богородицы на Пюхтицкой горе» мастерской Пюхтицкого Успенского монастыря. Были и такие чудотворные иконы, которые «переняли» чудесные свойства святынь, повторениями коих являлись, а также иконы, не имевшие конкретного образца и написанные под впечатлением видений (во сне и молитве). Наконец, встречались такие чудотворные святыни, которые были изводами икон, не обладавших благодатной силой. В их числе — как местночтимые образа, почитание которых ограничивалось небольшим приходом

или монастырем, а то и отдельной семьей, так и великие святыни, прославляемые всей православной Церковью.

Приведенные материалы также в очередной раз показывают, что признание чудотворных свойств иконы происходило и происходит независимо от оценки духовного уровня ее автора-исполнителя, его профессионализма. Не имеет значение и то, какого пола был изограф. Чтобы установить подлинность или обличить мнимость сверхъестественных свойств икон, опрашивались десятки свидетелей, записывались имена удостоившихся высшей милости. В старину лжесвидетели наказывались жесточайшим образом. Поэтому нередко люди, уверенные в необычайной силе того или иного образа, не решались сделать это достоянием гласности. Были случаи, когда подобные вопросы оставались нерешенными на самом высоком уровне за недостаточностью доказательств[100].

Примечания

1. См.: *Словарь библейского богословия.* Стлб. 286–288.
2. Греческо-русские связи середины XVI – начала XVIII в. Греческие документы московских хранилищ : каталог выставки : [к XVIII Междунар. конгр. византинистов (Москва, 8–15 авг. 1991)] / сост. Б.Л. Фонкич. М.: журн. «Архив рус. истории», 1991. С. 35.
3. *Максим Грек.* С. 46; *Стоглав.* С. 97.
4. *Пекарский 1865.* Стлб. 323.

Глава 1. Первые сведения о женщинах-иконописцах. Факты и версии

1. Домострой / под ред. В. Сенина. СПб.: Лениздат, 1992. С. 53.
2. О значениях указанных терминов см.: Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 22. Раскидатися – Рященко / [К.А. Максимович, А.Н. Шаламова ; гл. ред. Г.А. Богатова]. М.: Наука, 1997. С. 248–249.
3. *Стоглав.* С. 98.
4. Мне известен только один пример – в надписи на обороте иконы мастер князя Ю.И. Ростовского-Темкина указал: «Лета 7073 (1565) а си образ въздвижение честнаго животворящаго креста господня, да покров святей богородици Митя иконник Иванов сын Усова, своего р у к о д е л и я [разрядка моя. – *Н.Т.*], от собя, да крест воздвизално...» – Цит. по: *Антонова В.И., Мнёва Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. Т. 2. XVI – начало XVIII века. М.: Искусство, 1963. С. 52–53. Кат. № 399.
5. Особенно показательны в этом отношении документы иконописных мастерских монастырей Москвы и Московской губернии. – См. раздел III, глава 8.
6. *Словарь библейского богословия.* Стлб. 344. См. также: Женщина-христианка. Образ и значение женщины в христианстве. М.: Отчий дом, 2000. С. 15–57.
7. Об общественном положении женщин написано достаточно много. См., например: *Шульгин В.Я.* О состоянии женщин в России до Петра Великого. Киев: тип. И. Вальнера, 1850; *Минаев Д.И.* Допетровская женщина в новом историческом освещении. [СПб.]: журн. «Библиотека для чтения», 1864; *Некрасов И.С.* Женский литературный тип древней Руси. Воронеж: тип. В. Гольдштейна, 1864; *Шашков С.С.* Исторические судьбы женщины, детоубийство и проституция. СПб.: тип. Ф.С. Сущинского, 1872; *Забелин И.Е.* Домашний быт русского народа в XVI и XVII ст. : в 2 т. Т. 2. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М.: тип. Грачева и К°, 1869; *Чудинов А.Н.* Очерк истории русской женщины в последовательном развитии ее литературных типов : публ. лекции, чит. в Орле в марте 1871 г. Воронеж : тип. Н.Д. Гольдштейн, 1872; *Щапов А.П.* Положение женщины в России по допетровскому воззрению // Сочинения : в 3 т. Т. 2. СПб.: М.В. Пирожков, 1906. С. 105–154; *Пушкарёва 1997*; и др.
8. Так, например, в Покровском Хотьковом монастыре, несмотря на запрет, обе общины сохранялись в одном монастыре вплоть до 1544 г. – См.: *Смирнов 1896.* С. 11.
9. Тексты уставов Евфросина Псковского и Иосифа Волоколамского (Волоцкого) см.: Древнерусские иноческие уставы / сост. Т.В. Суздальцева. М.: Северный паломник, 2001. С. 49, 95. В древний Чудов монастырь Московского Кремля, так же, как и в Спасо-Преображенскую Гуслицкую обитель, устроенную в 1858 г., женщинам входить запрещалось. – См.: *Сорок сороков.* Т. 1. Кремль и монастыри. 1992. С. 113; *Филарет, митр. Мнения.* Т. Дополнительный. 1887. С. 461. Подобные запреты и ограничения сохраняются и в начале XX в. Так, Перынский скит Новгородского Юрьева монастыря (согласно древней традиции) женщины могли посещать один раз в год (8 сентября). – См.: *Денисов 1908.* С. 571.
10. Об указе 1722 г. см.: *Синод. Архив.* Т. 3 (1723). 1878. Стлб. 368. О сестрах необщежительных монастырей см.: Молитвенницы земли русской. Жития, подвиги святых жен и подвижниц / сост. О.А. Казаков. СПб.: Сатис, Держава. 2004. С. 68.
11. Памятники российской словесности XII в., изданные с объяснением, вариантами и образцами почерков К. Калайдовичем. М.: тип. С. Селивановского, 1821. С. 196.

12. См.: *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви.
13. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери : в 2 т. Т. 1. М.: Моск. Патриархат, 1989. С. 5.
14. Цит. по: Собрание церковно-исторических сочинений Паломник, 1998. С. 157. кафедре истории церкви, Алексея Лебедева : в 10 т. Т. 4. История вселенских соборов. Ч. 2. Вселенские соборы VI, VII и VIII веков. М.: печ. А.И. Снегиревой, 1897. С. 203. В русских иконописных подлинниках из числа материалов, пригодных для создания икон, исключается только стекло: «...А на стекле святых икон не писати, и не воображати, понеже сия сокрушительна есть вещь». – *Подлинник.* С. КГ (23).
15. См.: *Иосиф Волоцкий.* С. 56.
16. *Иосиф Волоцкий.* С. 56, 68.
17. *Панченко А.М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л.: Наука, 1984. С. 91. См. также: Там же. С. 87, 90, 97, 166–167.
18. См.: *Мельников 1997.* С. 28.
19. Историк XVIII в. В.Н. Татищев довольно часто приводил данные, опираясь на какие-то неизвестные источники. Не находят подверждения и сведения о занятиях шитьем упомянутых княгинь.
20. См.: *Забелин 1872.* С. 659.
21. *Маясова Н.А.* Древнерусская живопись иглой. М.: Моск. рабочий, 1979. С. 4; в описи 1143 г. монастыря Ксилургу на Афоне упоминаются епитрахили и пелены русской работы. – См.: *Кондаков Н.П.* О научных задачах истории древнерусского искусства. СПб.: О-во любителей древписьменности, 1899. С. 91.
22. См.: *Котляревский А.А.* Об обычаях у славян при рождении дитяти до его возмужалости // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. Кн. 1. Киев: Унив. тип., 1879. С. 290–292.
23. См.: Протоевангелие Иакова // Апокрифы древних христиан : исследования, тексты, комментарии / [редкол.: А.Ф. Окулов (пред.) и др.; авт. пер., исслед. статей, примеч. и коммент. И.С. Свенцицкая, М.К. Трофимова]. М.: Мысль, 1989. С. 121.
24. См.: «Усердная всех заступница». Пермь: тип. Губ. правл., 1886. С. 3.
25. Цит. по: *Жизнеописание игумены Антонии.* С. 91.
26. См.: *Калинина 1929.* С. 135; *Георгиевская-Дружинина Е.В.* Строгановское шитье в XVII в. // Русское искусство XVII века. Л.: Academia, 1929. С. 117.
27. См.: *Мельников 1997.* С. 44.
28. *Цветаев 1890.* С. 440–441.
29. *Словарь русских иконописцев.* С. 745.
30. См.: *Лихачева Е.О.* Материалы для истории женского образования в России: [в 4 т.]. [Т. 1]. 1086–1796. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1890. С. 30.
31. Данные о приказах и количестве мастеров приведены по работе: *Павленко 1989.* С. 13.
32. *Симон Ушаков.* С. 49.
33. См.: *Забелин 1905.* С. 262–264; *Хрущов И.П.* Ксения Ивановна Романова (Великая старица-инокиня Марфа). СПб.: хромолит. и тип. В. Грацианского, 1877. С. 45–47.
34. В указанное время для золотошвейной мастерской работали знаменщики Петр Симонов, Оника Онисимофоров, Афанасий Резанцев, Григорий Лукьянов, писцы Иван Ферапонтов, Дмитрий Третьяков. – См.: *Забелин 1872.* С. 669. О значении термина «светличный писец» см.: Там же. С. 525. О составлении иконописцами прорисей для золотошвейной светлицы см.: *Калинина 1929.* С. 135.
35. См.: Там же.
36. Прочтение документов XVII в., даже касающихся царского двора, иногда вызывает затруднение из-за почерка их составителей. Поэтому исследователи, публиковавшие их, приводят разные варианты прочтения фамилии золотошвейной писицы. – См.: *Викторов 1877.* С. 242, 244; *Дело на Д. Ламанову.* С. 235–237.
37. См.: *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 1. 1913. С. 24; *Успенский 1906.* С. 56.
38. См.: *Павленко 1989.* С. 13.
39. См.: *Ровинский 1856.* С. 41; *Павленко 1989* и др.
40. Цит. по: *Иконникова 1914.* С. 59–60.
41. После вступления во второй брак Алексей Михайлович (1671) заметно охладел к сестре. Причин тому, возможно, было несколько. Вторая его жена, царица Наталья Кирилловна, была лучше образована, чем первая супруга Мария Ильинична, и сама могла решать вопросы, касающиеся ее детей, Петра и Натальи. Возможно, охлаждение царя наступило после безуспешной попытки царевны Ирины заступиться за своих родственниц по линии матери, раскольниц – боярыню Ф.П. Морозову и княгиню Е.П. Урусову. – См.: *Словарь книжников.* С. 364. Царские сестры нередко принимали участие в судьбе опальных, так, царевна Татьяна Михайловна, сочувствуя реформам патриарха Никона, ходатайствовала об облегчении его участи в ссылке перед своим племянником, царем Федором Алексеевичем. – См.: *Иконникова 1914.* С. 63.
42. О Катарине ван Хемессен см.: *Сомов А.И.* Катарина Ван-Гемессен: нидерландская художница XVI столетия // Старые годы. 1907. Февраль. С. 52–55. О Марии Сибилле Мериан см.: *Лукина Т.А.* Мария Сибилла Мериан. 1647–1717. Л.: Наука, 1980. Картины Элизабетты Сирани и Алейды Вольфсен хранятся в собрании ГЭ.

43. Н.Ф. Высоцкая в своем каталоге приводит сведения о пяти женщинах-малярках (*польск., укр., белорус.* «маляр» — иконописец, живописец) XVI–XVIII вв., в том числе и монашествующих, — это Войтехова Городецкая (упом. 1638), Макарова Малнерова (упом. 1579), Михальска Марианна (упом. 1722, 1724), Тосия богомазиха (упом. 1765). — См. *Высоцкая Н.Ф.* Словарь художников, работавших в Белоруссии в XV–XVIII вв. // Темперная живопись Белоруссии конца XV–XVIII веков в собрании Государственного художественного музея БССР : каталог / авт.-сост. Н.Ф. Высоцкая. Минск: Беларусь, 1986. Приложение 2. С. 188, 190–191, 193, 195.
44. *Пекарский 1865.* Стлб. 327, 325.
45. Приведем описание лишь некоторых предметов в комнатах царевны Ирины Михайловны: «В ее затейливом поставце, между прочим, стояло несколько серебряных золоченых "немок", у одной из них в руках сосудец с кровлею, у другой братина, третьей ведро, у четвертой лохань». Хранились здесь «кораблик на колесах», «два возка серебряны маленьки, немецкое дело» и т.п. — См.: *Цветаев Д.В.* К истории культуры в России в XVI и XVII веках. Воронеж: тип. В.И. Исаева, 1890. С. 2–3.
46. См.: *Забелин 1905.* С. 267.
47. Ряд икон для Ирины Михайловны исполнили мастера Оружейной палаты: Федор Тимофеев, Симон Ушаков, Иван Леонтьев и Полиевкт Никифоров (Безрукий). Многократно получала царевна Ирина иконы в дар от родственников. В 1629 г. ее дед патриарх Филарет благословил двухлетнюю царевну образом св. Леонтия Ростовского. Бабушка Марфа Ивановна одарила свою любимицу иконами «Вознесение» и «Св. вмц. Екатерина». — См.: *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 1. 1913. С. 214; Т. 3. 1914. С. 138, 145; *Викторов 1877.* С. 430, 445, 446; о даре патриарха см.: *Холмогоровы 1884.* Стлб. 985; о сюжетах икон, которыми благословляла свою семью инокиня-царица см.: *Забелин 1905.* С. 266.
48. См.: *Успенский А.И.* Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII веке. М.: О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1902. С. IV.
49. *Речменский 1913.* Кат. № 9.
50. Там же. Кат. № 14.
51. Синодик царевны Татьяны Михайловны ныне хранится в ГИМ (Воскресенское собрание. № 66).
52. См.: *Грибов 1999.*
53. Там же. С. 72–73.
54. Цит. по: Там же. С. 75.
55. Софья с другими знатными девушками и мужчинами играла в комедиях и сама писала пьесы. Княжна Мария Васильевна Мещерская (в замужестве княгиня Головина), «любимая крестница ея и комнатная девица» царевны, упоминала, что Софьей была написана трагедия «Обручение св. Екатерины». Эта пьеса была разыграна в день именин царевны. Обе девушки (М. Мещерская и Софья) участвовали в представлении. — См.: *Казанский 1847.* С. 93–95; *Семевский 1859.* С. 14; примеч. 13.
56. См.: Там же. С. 5: примеч. 11.
57. См.: Там же.
58. См.: *Казанский 1847.* С. 57; *Щебальский П.К.* Правление царевны Софии. М.: тип. Т.Т. Волкова и К°, 1856. С. 27, 114; *Семевский 1859.* С. 324.
59. ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом). Древлехранилище. Карельское собрание. № 241. (Автограф царевны — в конце текста.)
60. Авторство миниатюр Евангелия приписывали царевне Софье в публ.: *Щебальский 1856.* С. 324; *Семевский 1859.* С. 5; *Миропольский 1886*; и др.
61. См.: *Каргополье.* С. 124. *Словарь книжников.* С. 364. Решительно против занятий царевны Софьи вообще каким-либо видом искусства и более всего против ее умения рисовать выступила английская исследовательница Линдси Хьюз. Приписываемое царевне Софье авторство миниатюр показалось ей еще более сомнительным, «чем игра на сцене и переводы пьес Мольера». Однако исследовательница ничем не подтвердила свое мнение. — См.: *Хьюз Л.* Царевна Софья. 1657–1704. СПб.: Гранд, 2001. С. 225.
62. *Ананьева Т.А.* Икона с виршами из надгробия царевны Софьи // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 22. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. М.–Л.: Наука, 1966. С. 438.
63. *Стромилов 1883.* С. 23.
64. *Давыдова И.Л.* Проблема «нарышкинского стиля» в русском искусстве второй половины XVII века: дис. ... канд. искусствоведения. М.: 1979. С. 154, 177.
65. См.: *Перовхин Н.Г.* О символизме в старой русской иконописи // Труды 3-го областного историко-археологического съезда во Владимире. Владимир: Владим. уч. архивн. комис., 1909. С. 1–9; Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. М.: Прогресс, 1993. С. 385: примеч. 6.
66. *Симон Ушаков.* С. 49.
67. См.: *Лепахин 2005.* С. 79–80.
68. См.: *Рождественская Т.В.* Древнерусские надписи на стенах храмов. Новые источники XI–XV вв. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1992. С. 123.
69. *Максим Грек.* С. 46–47.

70. Здесь необходимо сделать оговорку: взаимоотношения супругов прекращались по разным причинам. В случае смерти жены оставшемуся с малолетними детьми иконописцу вторично жениться после многочисленных ходатайств все же дозволялось. Но вступление в третий брак могло привести к потере работы. — См.: приложение I. 2. Памяти архимандриту Соливычегодского Введенского монастыря Варлааму и попу Василию о разрешении усольскому посадскому человеку Василию Кондакову венчаться третьим браком.
Иконописца Василия Спиридонова и его жену Екатерину Никитину Полозову разводил сам Александр, архиепископ Великоустюжский и Тотемский. Поскольку супруга полностью признала свою вину, Василию Спиридонову разрешили освободиться от брачных уз, но жениться вторично запретили до тех пор, пока будет жива его бывшая жена. В отношении виновницы развода закон был также неумолим. — См.: приложение I. 1. Дело о бесчинствах и воровстве жены холмогорского иконописца Василия Спиридонова Екатерины Никитиной.
71. Например, в начале XVIII в. Суздаль славился искусством резьбы по камню, Ярославль — иконописанием, Тула — оружейными мастерами и т.д. — См.: *Маковецкий И.В.* Архитектура русского народного жилища. Север и Верхнее Поволжье. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. С. 4. В Москве существовала Иконная слобода, возникшая не ранее октября 1676 г. Это видно из текста челобитной иконописцев разных городов (Москвы, Новгорода, Нижнего Новгорода, Ростова, Ярославля) царю, в которой они просят передать под их слободу пустую землю «за Москвою рекою... в земляном городе у Серпуховских ворот». — См.: *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 1. 1913. С. 280.
72. Документы о нассоновской вдове см.: *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 3. 1914. С. 118; о Марье Степановой (Стефановой) см.: *Викторов 1877.* С. 438; *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 1. 1913. С. 322; Т. 3. 1914. С. 118, 230, 265, 272, 292, 317, 319, 343; Т. 4. 1916. С. 436, 437–438, 442–443, 495, 497–498. Здесь ее имя встречается в различных модификациях: Марья Степанова (Стефанова), Маврунка, Марка, Манька, Марьица.
73. «Апреля в 25 день она ж Марьица левкасила 3 дни цки образные, вышиною в 3 четверти аршина с вершком, шириною 9 вершков, на этих цках велено написать образ Спасов... со святыми, образ Богородицы Псковския, образ Иоанна Предтечи, образ Алексея человека Божия те образы в село Коломенское...» (1669 (7177) г.); «178, октября в 5 день роспись Оружейной палаты левкащицы Марки Степановы. По указу великого государя делала я в село Преображенское... указу великого государя...» (1669 (7178) г.). — См.: *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 4. 1916. С. 438, 442–443.
74. Документы опубликованы в ряде изданий. Текст указа от 13 февраля 1707 г. см.: *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 1 (1722). 1879. Приложения. Стлб. CCXLIX–CCL; *Покровский 1901.* С. 34; *Покровский 1910.* С. 315; текст указа от 26 апреля 1707 г. см.: *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 1 (1722). 1879. Приложения. Стлб. CCL–CCLI; текст указа от 3 февраля 1710 г. см.: Там же. Стлб. CCLI–CCLII; текст указа от 11 мая 1710 г. см.: Там же. Стлб. CCLIV–CCLIX; *Пекарский 1865.* Стлб. 330. Подлинники означенных документов 1707, 1711 гг. обнаружить не удалось, цитирую их по тексту инструкции, составленной членами сената для суперинтенданта И.П. Зарудного в 1722 г. взамен устаревшей. — См.: *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 1 (1722). 1879. Стлб. 645.
75. *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 1 (1722). 1879. Приложения. Стлб. CCXLIX.
76. Там же. Стлб. CCLI.
77. Там же. Стлб. CCLVI.
78. Например, в документах Москвы 1634–1647 гг. имеются записи: «Сибирского царевича князя Ондрея Кучюмова княгиня вдова Орина з дочерью з девкою с княжною Овдотьею» или «девка княжна Оксинья княж Григорьева дочь Козловского». — *Белокуров С.А.* Несколько новых родословных данных (женские имена за 7142–7155 гг.). М.: Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1909. С. 1, 10.
79. Инструкция (Указы и пункты), выданная И.П. Зарудному в 1722 г., дорабатывалась позднее. Об этом свидетельствует прошение суперинтенданта от 26 июля 1725 г. о предоставлении ему грамоты 1668 г., в которой описан принцип освидетельствования профессионального уровня изографов. Эта грамота, выданная главе придворных мастеров Симону Ушакову 12 марта 1668 г., хранилась у его дочери Евфимии, жены стольника (?) И.Д. Хлопова: «имъется она у сродниковъ его Ушакова, у Ивановой жены Хлопова съ дътьми». — *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 1 (1722). 1879. Стлб. 653.
80. *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 2. (1722). 1878. Стлб. 519. См. также: Там же. Стлб. 520; *Синод. Архив.* Т. 2. Ч. 1 (1722). 1879. Стлб. 650–652.
81. Подробно материалы изложены в: *Турцова Н.М.* Мужчины-золотошвеи, золотошвецы, швецы: к вопросу о профессиональных терминах древнерусского шитья // Осень русского Средневековья: сб. статей по материалам научной конференции «Осень русского Средневековья. Искусство XVII века» (15–17 апр. 2019) / Государственный Русский музей. СПб.: Palace Edition (в печати).
82. См.: Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 6 (Зипунъ — Иянуарий) / сост. Г.А. Богатова, О.В. Малкова, Г.П. Смолицкая; гл. ред. С.Г. Бархударов. М.: Наука, 1979. С. 60.
83. Поручено старцу Антонию «декабря 3... [7138 г.] за 2 золотн. шолку черного 2 алт., шить покровы в соборную церковь»; «декабря 8... старцу Онтонию за полдевята аршина крашенины лазоревой по 7 ден. арш., итого 9 алт. 5 ден., взята крашенина в соборную церковь к покровом на подкладку...» — *Холмогоровы 1884.* Стлб. 24.

84. *Лихачева Л.Д.* Произведения шитья из Александро-Невской лавры в собрании Русского музея // Конференция, посвященная итогам научно-исследовательской работы за 1998 год. История коллекций и дворцов Русского музея : тезисы докладов. СПб.: Palace Editions, 1999. С. 9.
85. *Холмогоровы 1884.* Стлб. 5, 6, 15 , 221–222.
86. Расходная книга митрополита Новгородского Никона во время поездки его в Москву и в Соловецкий монастырь в *7160 году* // Временник Общества истории и древностей российских. Кн. 13. М.: 1852. С. 32.
87. Только В.И. Даль приводит термин «живописица» (но в значении «светская художница»). – См.: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 1. М.: Гослитиздат, 1935. С. 555.
88. «Поступило от монахини Феофании трудов сестер иконописиц за 13 образов иконостасных по заказу г. Неронова на Финляндскую границу 4000 руб. [(6 января 1895)]...». – ЦГИА СПб. Ф. 679. Оп. 2. Д. 28. Л. 4 об.
«На самом углу стоит японское здание женской школы, или нашего епархиального училища [при русской православной миссии в г. Токио]. <...> Тут же на дворе помещение здешних живописиц». – *Сергий, архим. 1897.* С. 85.
89. См.: *Керский 1892.* С. 6.
90. ГАНО. Ф. 481. Оп. 1. Д. 171. Связка 5. Л. 12 об. – 13. См. также: приложение II: Александра (в монашестве Агния).
91. См.: ЦИАМ. Ф. 1179. Оп. 1. Д. 247. Л. 164 об. – 165. № 23; Л. 144 об. – 145. № 24; Л. 122 об. – 123. № 18; Л. 108. № 18; Л. 88 об. – 89. № 17; Л. 66 об. – 67. № 15; Л. 45 об. – 46. № 12; Л. 29 об. – 30. № 12; Л. 13 об. – 14. № 12; Там же. Д. 248. Л. 24. № 10; Л. 34 об. – 35. № 10; Л. 44 об. – 45. № 10; Л. 76 об. – 77. № 10; Л. 94 об. – 95. № 10; Л. 122 об. – 123. № 10; 142 об. – 143. № 9; Л. 164 об. – 165. № 9; Л. 188 об. – 189. № 9; Л. 311 об. – 312. № 6. См. также: приложение II: Шестакова А.Г.
92. В документах Холмогорского Успенского монастыря сообщалось о М.С. Кулаковой (Куликовой): «Послушание исполняет как живописка». – См.: приложение II: Кулакова (Куликова) М.С. «Живопиской тебе не быть», – объявила игуменья послушнице Тихоне, которая просила ее умилостивить старшую иконописной мастерской (оренбургского Успенского монастыря). – См.: *Таисия, мон. 1992.* С. 769.
93. В 1751 г. г-н Ловаль и его супруга объявили, что принимают девочек для обучения французскому языку (владение которым имело большое значение в высшем свете), а также географии, истории, арифметике и рисованию. В 1758 г. еще две француженки открыли школу для девиц, где в дополнение к наукам, преподававшимся Ловалями, предлагалось обучение танцам, доброму домоустройству. Госпожа же Могар, кроме всего, рекламировала воспитание нравственное. – См.: *Зинченко Н.Е.* Женское образование в России : ист. очерк. СПб.: Комм[ерч]. скор[опеч]., ценз., 1901. С. 18.
94. *Дурова Н.* Записки кавалерист-девицы. Казань: Татар. кн. изд-во, 1979. С. 12.
95. *Игумения Евдокия.* С. 7–8.
96. См.: *Успенский. Царские иконописцы.* Т. 4. 1916. С. 246.
97. Там же. Здесь и далее тексты старинных документов передаются буквами русского современного алфавита и в современной транскрипции.
98. *ГРМ 1980.* С. 125. № 309.
99. *Забелин 1872.* С. 664.
100. Там же.
101. См.: *Рухмель, Голубцов 1886.* С. 27; *Шереметевский 1914.* С. 14.
102. *Леонид (Кавелин), архим.* 1872. С. 43.
103. См.: *Добротворский 1885.* С. 106.
104. См.: *Леонид (Кавелин), архим. 1872.* С. 46; *Строев 1877.* Слтб. 651.
105. См.: *Леонид (Кавелин), архим. 1872.* С. 102.
106. Биографию И.И. Милова см.: *Нильский 1880.* С. 2–16. И.И. Миловым построены Никольская единоверческая церковь, так называемая Миловская (ул. Захарьевская, д. 19; устроена в доме самого купца и освящена 29 (или 27) июня 1799), и часовня во имя Покрова Пресвятой Богородицы (для отпевания и служения панихид; построена в 1805 г. при отделении Большеохтинского старообрядческого кладбища в С.-Петербурге от православного Георгиевского; позже на месте часовни возведена единоверческая церковь Вмч. Димитрия Солунского на Большеохтинском старообрядческом кладбище). – См.: *Антонов, Кобак.* Т. 3. 1996. С. 156, 170.
107. *Флоровский 1983.* С. 123.
108. См.: *Вздорнов 1986.* С. 21.
109. См.: Там же. С. 22.
110. *Нильский 1880.* С. 12
111. См.: Там же. С. 42.
112. См.: Там же. С. 6.
113. См.: *Отрывок из истории старообрядчества.* С. 73; *Нильский 1880.* С. 5; *С.-Петербургская епархия.* Вып. 6. 1878. С. 173, 179, 180; *С.-Петербургская епархия 1908.* С. 171.
114. См.: *Отрывок из истории старообрядчества.* С. 70–71.
115. См.: Там же. С. 73; *С.-Петербургская епархия.* Вып. 6. 1878. С. 180; *Нильский 1880.* С. 15.
116. *Отрывок из истории старообрядчества.* С. 73.

117. *С.-Петербургская епархия 1908.* С. 171.
118. См.: РГИА. Ф. 797. Оп. 10. Д. 27531; РГИА. Ф. 797. Оп. 22. Отд. 3. Ст. 2. Д. 16.
119. См.: *Лесков 1958.* С. 181. Владимирские иконописцы (так называли жителей сел Палеха, Мстёры и Холуя, известных как хранители традиционной иконописи) находились под сильным влиянием старообрядчества (они крестились двуперстно). Старообрядческие книгописные мастерские существовали и в XX в. В одной из таких мастерских в скиту старообрядцев-скрытников в Володосове на реке Онеге лучшей писицей была Анастасия Дмитриевна, которая всю свою жизнь переписывала старинные книги, украшая их изящным растительным орнаментом. – См.: *Карго-польe.* С. 125–126. Среди иконописиц известна Т.В. Косинская, ученица изографа-старообрядца П.М. Софронова.
120. См.: *Федорова 2000.* С. 300.
121. Фамилию Куприянов носил изограф Илья, Артемьев сын, служитель Спасо-Евфимьева монастыря в Суздале (упом. 1723–1733). – См.: *Словарь русских иконописцев.* С. 371. Однако родственных связей между ним и Настасьей Куприяновой не прослеживается.

Глава 2. Мирянки и монахини. Сословные портреты

1. *Феофан Затворник Вышенский, свт.* Напоминание всечестным инокиням о том, чего требует от них иночество : беседы и проповеди. [Б. м.]: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. С. 3.
2. Там же. С. 18.
3. См.: *Ровинский 1856.* С. 39.
4. *Полное собрание постановлений.* С. 250.
5. См.: Там же. С. 440.
6. См.: *Веригин Е.А.* Новоторжский Воскресенский женский монастырь : ист. очерк. Тверь: Твер. учен. архив. комис., 1910. С. 26.
7. *Смолич 1997.* С. 291–292.
8. В храме иконы Богоматери «Всех скорбящих Радость» за Литейным двором в С.-Петербурге хранилась Боголюбская икона Богоматери с жемчужным убрусом, выполненным «руками самой царевны Наталии Алексеевны». В другой столичной церкви Троицы лейб-гвардии Измайловского полка находились воздухи и два покровца, «собственноручно» вышитые императрицей Елизаветой Петровной. – См.: *С.-Петербургская епархия.* Вып. 5. 1876. С. 276, 343, 434. Другой источник также говорит о вышитых императрицей Елизаветой воздухах. – См.: *Антонов, Кобак.* Т. 1. 1994. С. 136.
9. Императрица Мария Федоровна в 1822 г. подарила церкви Св. ап. Павла при Мариинской больнице для бедных две вышитые ею иконы («Богоматерь с избранными святыми» и «Богоматерь "Всех скорбящих Радость"»). – См.: *С.-Петербургская епархия.* Вып. 6. 1878. С. 406. Цесаревна Мария Александровна 3 апреля 1839 г. поднесла игуменье Спасо-Бородинского монастыря пелену на аналой своей работы. – См.: *Шахова 1865.* С. 88–89.
10. В 1806 г. императрица Мария Федоровна основала школу для детей обоего пола с проблемами речи и слуха в Павловске. Среди учениц этого заведения особым талантом к живописи отличались А. Шевырева и С. Наумова. – См.: *Ёлкина А.С.* Венценосная художница. Творческое наследие императрицы Марии Федоровны. СПб.: Вести, 2007. С. 275.
11. См.: Письмо княжны Татьяны Николаевны В.И. Чеботаревой (Царское Село, 9 апреля 1917) // Письма святых царственных мучеников из заточения. СПб.: Изд-во Спасо-Преображ. Валаам. монастыря, 1996. С. 38
12. *Флоровский 1983.* С. 193.
13. См.: *Антонов, Кобак.* Т. 2. 1996. С. 152
14. 1812 год. Баронесса де Сталь в России // Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев / сост. Ю.А. Лимонов. Л.: Лениздат, 1991. С. 45.
15. См.: *Таисия, мон. 1992.* С. 172. В настоящее время некоторые исследователи связывают образ молчальницы Веры Александровны с именем дочери генерал-майора А.Д. Буткевича.
16. Подробно о реставрационных работах см.: *Вздорнов 1986.* С. 29–46; *Бобров Ю.Г.* Из истории раскрытия мозаик церкви св. Софии в Константинополе // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1980. Л.: Наука, 1981. С. 393, 396.
17. *Вздорнов 1986.* С. 46.
18. См.: Александр Второй. Воспоминания. Дневники / [вступ. ст., с. 5–36, сост., примеч. и подгот. текста В.Г. Чернухи]. СПб.: Изд-во «Пушкин. фонда», 1995. С. 370; *Ольга Николаевна.* С. 59.
19. *Ольга Николаевна.* С. 145.
20. По рисунку великой княжны Александры Николаевны в 1845 г. архитектором Ефимовым был построен деревянный домик на берегу Лебединого пруда в Александровском парке Царского Села. – См.: *Пахомова-Гёрес В.* Адини и ее приданое // Наше наследие. 2000. № 55. С. 51. Картина, написанная княжной, находилась в кабинете ее брата, императора Александра II, в Зимнем дворце. Эта работа упоминается в духовном завещании императора. – См.: РГИА. Ф. 472. Оп. 1. Д. 494. Л. 8.
21. См.: *Ольга Николаевна.* С. 33, 72. У фрейлины А.А. Воейковой и у камер-фрейлины П.А. Бартеневой хранились маленькие бюсты, выполненные великой княжной. Она также хорошо играла на

фортепьяно и органе, сочиняла музыку (написанный ею марш был некоторое время популярен на ее новой родине — в Штутгарте). — См.: *Хрущов 1893*. С. 26. С пяти лет читала и говорила на трех языках. — См.: *Ольга Николаевна*. С. 14.
22. *Мещерский 1901*. С. 191.
23. *Павлович 1892*. Стлб. 1618. Об иконах великой княжны Ольги см. также: *С.-Петербургская епархия 1908*. С. 129; *Хрущов 1893*. С. 29.
24. См.: *С.-Петербургская епархия 1908*. С. 129.
25. См.: *Хрущов 1893*. С. 32, 33, 37, 40.
26. *С.-Петербургская епархия 1908*. С. 129.
27. См.: РГИА. Ф. 533. Оп. 1. Д. 524. Л. 31–32.
28. См.: *Сборник материалов*. [Ч. 3]. С. 233.
29. См.: *Антонов, Кобак*. Т. 1. 1994. С. 58. Первое освящение храма состоялось в 1820 г., вторичное — в 1866 г. На его месте воздвигнута трехапсидная базилика, освященная в 1884 г. См.: Там же. С. 57–58.
30. См.: Там же. Т. 2. 1996. С. 116.
31. См.: *Женская оптина*. С. 678: примеч. 238.
32. О посещениях обители великой княгиней Александрой 18 ноября 1862 г., 16 февраля 1865 г., 19 мая 1866 г., в 1871 г., 15 октября 1876 г. рассказывается в: *Снессорева 1887*. Ч. 2. С. 231, 234, 236.
33. См.: *Каталог 1904*. С. 19. № 108.
34. Цит. по: *Шепелев 1991*. С. 28.
35. Выпускник Александро-Невской семинарии Иоанн Семенов Клеветский (Клевецкий) (ум. 1800) в 1762 г. был произведен в дьяконы московского Успенского собора. С 31 марта 1763 г. — дьякон петербургского Петропавловского собора, скончался в сане протоиерея этого храма. — См.: *С.-Петербургская епархия*. Вып. 3. 1873. С. 415; Вып. 5. 1876. Ч. 2. С. 43.
36. Так, Мария Михайловна Данаурова (Донаурова; в замужестве Жадовская), в 1839 г. написавшая образ св. евангелиста Иоанна Богослова, использовала одноименную картину живописца XVII в. Доменико Цампьери. — См.: *ГРМ 1980*. С. 113. № 1770.
37. См.: *Розен 1902*. Т. 109. Январь. С. 35–56.
38. См.: *Лавров 2006*. С. 23.
39. Цит. по: *Карпова 1999*. С. 44. В этом издании графиня О.Э. Шувалова ошибочно названа Софьей.
40. *С.-Петербургская епархия 1908*. С. 152.
41. См.: *Благочестивая старица Муханова*. С. 86.
42. См.: Там же. С. 82–85.
43. *Подвижница Шубина*. С. 4–8.
44. См.: *Снессорева 1887*. Ч. 3. С. 150; ИОПХ. Отчет 1911–1912. С. 62.
45. *Полное собрание постановлений*. С. 469.
46. См., например: *Василий Великий*. Правила, кратко изложенные в вопросах и ответах // Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, Архиепископа Кесарии Каппадокийския : в 5 ч. Ч. 5. Сергиев Посад: Свято-Троицкая лавра, 1901. С. 157–160, 169–175.
47. См.: *Летопись Горицкого монастыря*. С. 290–300.
48. Цит. по: *Иоанн (Калинин) 1914*. С. 13.
49. См.: *Иоанн (Калинин) 1914*. С. 13.
50. См.: *Летопись Горицкого монастыря*. С. 323.
51. См.: Там же. С. 325, 327.
52. *Иоанн (Калинин) 1914*. С. 14–15.
53. См.: *Игуменья Феофания*. С. 14.
54. См.: Там же. С. 14; *С.-Петербургская епархия 1908*. С. 53.
55. См.: *Игуменья Феофания*. С. 52.
56. См.: *С.-Петербургская епархия 1908*. С. 57.
57. Тесные отношения м. Феофании с царствующим домом, установившиеся еще в ее институтские годы, сохранялись и в дальнейшем, когда она стала игуменьей петербургской обители. М. Феофания была участницей многих важных событий в жизни семьи Романовых — 27 октября 1855 г. она стала восприемницей ее императорского высочества великой княгини Александры Петровны, 4 августа 1857 г. участвовала в миропомазании великой княгини Ольги Федоровны и пр. — См.: Извлечение из отчета по ведомству духовных дел за 1855 год. СПб.: Синод. тип., 1856. С. 22; *Аскоченский 1866*; *Летопись Горицкого монастыря*. С. 353: примеч. 43.
58. См.: *Аскоченский 1866*. С. 10, 13.
59. См.: *Благово 1885*. С. 299–300; *Снессорева 1887*. Ч. 3. С. 52.
60. См.: ЦГИА СПб. Ф. 1. Оп. 1. Д. 867. Л. 12 об. — 13. В книге С.И. Снессоревой приводятся другие даты: в 1825 г. — постриг в рясофор, в 1832 г. — в мантию. — См.: *Снессорева 1887*. Ч. 3. С. 52–56.
61. См.: *Розен 1902*.
62. См.: Там же. Т. 109. Январь. С. 36.
63. См.: Там же. С. 44.
64. См.: Там же. Т. 111. Август. С. 443.
65. См.: Там же. Т. 109. Январь. С. 36, 50.

66. См.: Там же. С. 48.
67. «Баронесса Розен спрашивает меня, как писать ей образ Воскресения Христова в скит. Помнится, Вы хотели дать рисунок. Разрешите сие недоумение». — Письмо от 12 ноября 1851 г. // *Филарет, митр. Письма к архим. Антонию*. Ч. 3. С. 109.
68. См.: *Розен 1902*. Т. 111. Август. С. 442.
69. Письмо от 4 ноября 1851 г. // *Филарет, митр. Письма к архим. Антонию*. Ч. 3. С. 106.
70. Несомненно, в дневнике П.Г. Розен говорится о щедром меценате, купце первой гильдии Я.И. Лабзине (1827–1891). Он более всего известен как владелец доныне знаменитой платочной мануфактуры в г. Павловский Посад Богородского уезда, поставщик императорского двора. Похоронен в храме основанной им в Павловском Посаде женской богадельни, позднее преобразованной в Покровско-Васильевский женский монастырь. — См.: Лабзин Яков Иванович. [Электронный ресурс]. *URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D0%B1%D0%B7%D0%B8%D0%BD_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87* (дата обращения 17 сентября 2020). См. также: Письмо П.Г. Розен Балашовской игуменье Марии от 9 сентября 1896 г. // *Розен 1902*. Т. 111. Август. С. 443–444.
71. *Кони А.Ф.* На жизненном пути. Т. 1. Из записок судебных дел. Житейские встречи. СПб.: тип. т-ва печ. и изд. дела «Труд», 1912. С. 45.
72. См.: *Розен 1902*. Т. 110. Май. С. 295; *Розанов*. С. 101–107. С. 104: примеч. 17.
73. См.: *Розен 1902*. Т. 111. Август. С. 442; Т. 112. Ноябрь. С. 410.
74. Об этой работе см.: Там же. Т. 111. Август. С. 444; Т. 112. Ноябрь. С. 408, 410. Декабрь. С. 613, 616.
75. См.: Там же. Т. 112. Декабрь. С. 617.
76. См., например, список иконописцев X–XIV вв., приведенный в: *Лепахин 2005*. С. 26–27.
77. См.: *Подлинник*. С. И (8).
78. См.: ЦИАМ. Ф. 1179. Оп. 1. Д. 248. Л. 123 об. — 124. № 12; Л. 145 об. — 146. № 22.
79. *Шепелев 1991*. С. 155.
80. Цит. по: *Пушкарёва 1997*. С. 229.
81. *Филарет, митр. Письма к архим. Антонию*. Ч. 3. С. 84, 87.
82. С.И. Снессорева упоминает также художницу-монахиню петербургского Воскресенского Новодевичьего монастыря, дочь купчихи Н.В. Скворцовой. — См.: *Снессорева 1887*. Ч. 3. С. 58. Однако архивные документы не подтверждают этих данных — среди сестер числилась живописица из крестьян Вологодской губернии А.М. Скворцова (м. Амфилохия). — См.: ЦГИА СПб. Ф. 1. Оп. 1. Д. 923. Л. 3–4.
83. *Левин, Просветов 2012*.
84. *Таисия, мон. 1992*. С. 267–277.
85. См.: *Федосюк 2002*. С. 167.
86. См.: *Вестник выставки*. Вып. 9. С. 14.
87. См.: *Виденеева 1993*. С. 31.
88. См.: С.-Петербург по переписи 15-го декабря 1890 года. СПб.: Гор. управа по Стат. отд-нию, [1892]. С. 40–41.
89. См.: *Весь Петербург 1895*. С. 44; *Весь Петербург 1907*. С. 1222.
90. См.: *Весь Петербург 1897*. С. 807.
91. См.: *Виденеева А.Е.* Монахини ростовского Рождественского монастыря в 1733 г. // Сообщения Ростовского музея. Вып. 8. Ярославль: ФГИ «Содействие», 1995. С. 75–89.
92. Государственные, или казенные, крестьяне считались лично свободными, жили на казенных землях, несли повинности в пользу государства. Позднее с ними слились экономические крестьяне, жившие на землях, некогда принадлежавших Церкви, а с 1764 г. перешедших государству. Удельные крестьяне принадлежали царской семье, платили оброк, несли государственные повинности. — См.: *Федосюк 2002*. С. 161–164. Некоторые группы крестьян пользовались особыми привилегиями. Например, самые состоятельные «личные Его Императорского величества» крестьяне, переселенные в С.-Петербург и его уезды в 1714–1726 гг., первыми получили постоянные фамилии и паспорта. Дети слобод Пулково и Большое Кузьмино с 1714 г. учились в школе при императорском дворце в Царском Селе, затем принимались на службу во дворец, служили в гвардейских полках, что со временем дало возможность перейти из крестьянства в другие сословия.
93. Деление помещичьих крестьян определялось в соответствии со способами отработки ими повинности. Это же зачастую устанавливало и место их проживания — в городе или в деревне.
94. См.: *Федосюк 2002*. С. 149, 161.
95. Так, в деловых записях Строгановых 1600, 1610, 1613 гг. при перечислении дворовых упоминается «Терентьевская жена Михайлова сына иконника», но не указано, чем она занималась. — См.: *Введенский А.А.* Заметки по истории труда на Руси в 16–17 вв. Очерк II. Строгановские иконники // Архив истории труда в России, выпускаемый Ученой комиссией по исследованию истории труда в России. Кн. 3. Пг.: 1922. С. 69.
96. Цит. по: *Бакушинский, Василенко 1934*. С. 12.
97. Цит. по: *Некрасова 1978*. С. 28.
98. *Лесков 1958*. С. 181.

99. Палешане Вадим и Ольга Париловы поделились множеством интереснейших фактов из жизни иконописцев Палеха и Холуя. Об их исследовании см.: Старый Палех. [Электронный ресурс]. *URL: http://www.palekh-parilov.narod.ru/paleh2.htm* (дата обращения 3 августа 2020).
100. См.: *Зиновьев Н.М.* Искусство Палеха. Л.: [Художник РСФСР], 1975. С. 6.
101. Цит. по: *Кондратьева Е.В.* Алчущие правды // Русский Дом. Журнал для тех, кто любит Россию. 2004. № 4. [Электронный ресурс]. *URL: http://www.russdom.ru/oldsayte/2004/200404i/20040418.html* (дата обращения 3 августа 2020).
102. См.: *Священномученик Иоанн (Бороздин).*
103. См.: *Некрасова 1978.* С. 27.
104. См.: *Голышев 1865.* С. 42–43.
105. См.: *Бакушинский, Василенко 1934.* С. 14.
106. *Добротворский 1885.* С. 111.
107. См.: *Некрасова 1978.* С. 22.
108. О Маркичевых см.: *Весь Петербург 1895.* С. 44; Весь Петербург на 1896 год. СПб.: изд. А.С. Суворина, 1896. С. 742; об Удаловых см.: Там же; о М.И. Удаловой см.: *Уральская икона.* С. 325.
109. См.: *Снессорева 1887.* Ч. 2. С. 46–49. См. также: приложение II: Яковлева А., Новикова В.Н., Новикова Е.Н.
110. О пострижении Аграфены Яковлевой см.: ЦГИА СПб. Ф. 1. Оп. 1. Д. 863. Л. 32, 27–27 об.
111. Данные о поступлении в Горицкий монастырь сестер Новиковых приводятся по: ЦГИА СПб. Ф. 1. Оп. 1. Д. 867. Л. 14 об. – 15, 16 об. – 17. В книге С.И. Снессоревой, наоборот, указано, что Екатерина поступила в обитель в 1824 г., а Варвара – в 1825 г. – См.: *Снессорева 1887.* Ч. 2. С. 49. Там же отмечается, что до поступления в обитель, они были бывшими крепостными, тогда как в документах монастыря говорится, что Новиковы были мещанками г. Кириллова. По-видимому, они числились за мещанской городской управой после получения вольной.
112. Об А.М. Себряковой см.: *Таисия, мон. 1992.* С. 95–100; *Игуменья Арсения.*
113. См.: *Отчет Школы народного искусства 1915.* С. 15.

Глава 3. Женщины-иконописцы – авторы чудотворных икон

1. См.: *Дагрон Ж.* Священные образы и проблема портретного сходства // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М.: Мартис, 1996. С. 20.
2. *Тарасов 1995.* С. 129. О святости иконописца см. также: *Аверинцев С.С.* Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М.: Столица, 1991. С. 58.
3. В этих трудах предприняты попытки историко-культурного осмысления данного феномена, источниковедческого анализа свидетельств об иконе, исторической типологии сказаний, изучения символического замысла образа, роли икон в создании конкретных сакральных пространств и пр. – См.: *Лидов А.М.* Чудотворная икона: итоги и перспективы исследования // Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: иконография – история – почитание : тезисы докладов междунар. науч. конференции (С.-Петербург – Тихвин, 24–27 окт. 2001). СПб.: 2001. С. 22; *Он же.* Вступительная статья // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М.: Мартис, 1996 С. 5–10.
4. История жизни Л.Е. Масленниковой кратко изложена в: *Виноградов 1889.* № 10. С. 458–461; *Таисия, мон. 1992.* С. 123. Об авторстве иконы см.: *Богословский словарь.* Т. 1. Стлб. 11; *Денисов 1908.* С. 558; *Букова 2003.* С. 104.
5. Подобные случаи редки в истории русского монашества, но встречались и ранее. Аналогичный поступок совершила «помещичья дочь Рязанской губернии» Дарья Тяпкина (1721–1776). Она нашла спасение в Троице-Сергиевом монастыре, а впоследствии стала известна как затворница Китаевской мужской пустыни старец-девица Досифея. – См.: *Таисия, мон. 1992.* С. 29. При этом в первые восемь столетий существования христианства подобных эпизодов было немало. Под видом мужчин, приняв мужские имена, спасались свв. Архелая, Фёкла, Сосана, Евгения Римская (III в.), Евфросиния Александрийская, Аполлинария (V в.) и др.
6. См.: *Сазонов С.В.* Монашеское имя Александра Невского и традиции монашеского имянаречения в средневековой Руси // Сообщения Ростовского музея. Вып. 6. Ростов: [б. и.], 1994. С. 16–24. Примеры наречения монахинь и послушниц мужскими именами встречаются в ряде источников. – См.: *Женская оптина.* С. 295; *Розен 1902.* Т. 109. Январь. С. 54; *Сорок сороков.* Т. 1. Кремль и монастыри. 1992. С. 358.
7. О явлении во время сна см.: *Виноградов 1889.* № 10. С. 460.
8. См.: *Виноградов 1889.* № 10. С. 460, 465; Обозрение монастырей и церквей Нижегородской епархии его преосвященством, преосвященнейшим Модестом, епископом Нижегородским и Арзамасским с 18 по 21 августа 1888 года // Нижегородские е. в. 1889. № 12. Часть неофициальная. С. 557.
9. См.: *Букова 2003.* С. 108.
10. *Виноградов 1889.* № 10. С. 465.
11. ГАНО. Ф. 570. Оп. 557. Д. 281. Л. 4. – Цит. по: *Букова 2003.* С. 108.
12. См.: *Стерлигова И.А.* О значении драгоценного убора в почитании святых икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М.: Мартис, 1996. С. 125.
13. Примером могут послужить старинные иконы, происходящие из Успенского собора г. Ярославля – «Никола поясной» (Ярославский государственный историко-культурный и художественный музей-заповедник. Инв. 210) и несохранившийся образ Спаса, для которых в конце XVIII столетия изографами Климентом Мокроусовым и Федором Крашенинниковым были исполнены рамы с 36 клеймами. – См.: *Турцова Н.М.* Икона «Николай Чудотворец в житии» из Русского музея // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1984. Л.: Наука, 1986. С. 320–332.
14. См.: *Виноградов 1889.* № 11. С. 516.
15. Искренне благодарю искусствоведа Н.И. Комашко за указание на данный памятник.
16. *Димитрий, архиеп. 1878.* С. 125; *Димитрий, архиеп. 1893.* С. 161; *Поселянин 1993.* [Т. 2]. С. 693. Наиболее подробно об иконе см.: *Майкорская церковь.*
17. См.: Там же. С. 19.
18. Результаты поиска отражены в: *Турцова 2003; Turtsova 2010.*
19. См.: *Лобанов-Ростовский 1895.* С. 124.
20. См.: *Петров 1991.* С. 327.
21. О Христиане и Матвее Пекенах (Пеккенах) см.: *Российский Д.М.* История всеобщей и отечественной медицины и здравоохранения: Библиография. (996–1954 гг.). М.: Медгиз, 1956. С. 233–235; *Громбах С.М.* Материалы к истории санитарного просвещения в России в XVIII веке. М.: [б. и.], 1951. С. 56–57; *Чистович Я.А.* Госпитальный спор в 1757 году // *Он же.* Очерки из истории русских медицинских учреждений XVIII столетия. СПб.: тип. Я. Трея, 1870. С. 233–234: примеч. 2. С. 234–235: примеч. 1; *Островский М.А., Сакина Н.Л., Федорович И.Б., Чеснов В.М.* История становления и развития физиологии органов чувств в России (XVIII в. – 1917 г.) // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 3. С. 448–471.
22. См.: *Казанцев 1967.* С. 24.
23. См.: *Жихарев С.П.* Записки современника : в 2 т. Т. 2. (1807–1809). М.–Л.: Academia, 1934. С. 35, 177.
24. Цит. по: *Дружников Ю.И.* Узник России. По следам неизвестного Пушкина : роман-исследование. М.: 1997. С. 29.
25. См.: *Казанцев 1967.*
26. См.: Там же. С. 27.
27. Адрес дома Хованской удалось определить по заметке в: Второе прибавление к С.-Петербургским ведомостям. 1823. № 100. 14 дек. С. DCCXIII.
28. См.: ЦГИА СПб. Ф. 78. Оп. 1. Д. 77. Л. 68, 221.
29. См.: *Казанцев 1967.* С. 27–29.
30. В.А. Всеволожский, состоявший в браке с Е.Н. Бекетовой, кроме сыновей Александра и Никиты имел дочь Марию, бывшую первой женой генерал-адъютанта Н.М. Сипягина. – См.: *Лобанов-Ростовский 1895.* С. 124
31. Из писем Александра Яковлевича Булгакова к брату. 1821-й год // Русский архив. 1901. Кн. 1. С. 261. Александр Яковлевич Булгаков был женат на племяннице князя П.А. Хованского Наталье Васильевне.
32. Объявление В.А. Всеволожского об утрате свидетельства о предоставлении его пермского имения (967 душ) в качестве залога Государственному заемному банку см. в: Второе прибавление к С.-Петербургским ведомостям. 1823. № 100. 14 дек. С. DCCXIII.
33. См.: РГИА. Ф. 652. Оп. 1. Д. 62. Внебрачный сын Н.В. Всеволожского и А.И. Овошниковой смог получить фамилию по имени своего отца. Впоследствии стал известен как основоположник русского романтического балета.
34. О том, что В.П. Хованская учится в Смольном институте, говорится в письме Е.М. Хованской Софье Владимировне Строгановой от 13 июля 1822 г. – См.: РГИА. Ф. 652. Оп. 1. Д. 41.
35. См.: *Майкорская церковь.* С. 19.
36. См.: *Саитов.* [Т. 1]. (А–Г). 1912. С. 500.
37. См.: *Казанцев 1967.* С. 32.
38. См.: *Майкорская церковь.* С. 20.
39. См.: *Некрасов И.С.* Несколько данных из житий святых для характеристики древнерусского иконописца // Древности. Археологический вестник. 1867 (изд. 1868). Ноябрь-декабрь. С. 275–277.
40. Видения икон были не только иконописцам, но и людям, далеким от живописи. Известно немало подобных примеров и по старинным агиографиям, и по сочинениям XIX – начала XX в. Так, согласно преданию, в 1828 г. Д.Л. Нарышкину приснилось изображение Богоматери, которое напоминало образ из Александро-Невской лавры, но не было его копией. Эта композиция, переосмысленная на основании уточнений сновидца, послужила для создания святыни Исаакиевского собора – Корсунской иконы Богоматери. – См.: *Поселянин 1993.* [Т. 2]. С. 637. В 1822 г., когда г. Славянск (Харьковская губерния) страдал от сильных пожаров, некоей госпоже Бельницкой во сне кто-то приказал, чтобы горожанами была написана икона Богоматери «Неопалимая Купина». Указание исполнили и пожары прекратились. – См.: *Димитрий, архиеп. 1878.* С. 8.
41. Об иконографических вариантах данного образа см.: *Басова 2003.* С. 102–111.
42. Мария – дуга (Радуга). «Вспирает Дуга небесная хребтом своим небо, а Мария молитвами своими вспирает Церковь». – *Антоний (Радивиловский), игум.* Слово на Рождество Пресвятой Девы //

Он же. Огородок Марии богородицы розмаитыми цветами словес на праздники господския, богородичны и проч. святых. Киев: тип. Лавры, 1676. С. YKS (426).
43. См.: *Поселянин 1993.* [Т. 2]. С. 680–693.
44. См.: *Басова 2003.* С. 104.
45. См.: *И.В. [Сосновцева И.В.].* Богоматерь Всех скорбящих Радость // «Пречистому образу Твоему поклоняемся...» Образ Богоматери в собрании Русского музея : каталог выставки. Государственный Русский музей. СПб.: Palace Edition, 1995. С. 239.
46. См.: *Басова 2003.* С. 104.
47. Этот храм станет местом упокоения семьи Степановых. – См.: Обзор учреждения в России православных монастырей, со времени введения штатов по духовному ведомству (1764–1869) / сост. Н. Григорович. СПб.: Синод. тип., 1869. С. 66, 69; *Вовк И.Л., Вовк В.И. Белостоцкая 2006.*
48. Источниками для очерка о м. Емилии Степановой послужили публ.: Игуменья Верхне-Харьковского Николаевского монастыря Емилия // *Таисия, мон. 1992.* С. 110–117; *Вовк И.Л., Вовк Е.И. 1994.*
49. Цит. по: *Вовк И.Л., Вовк В.И. Белостоцкая 2006.*
50. См.: Игуменья Верхне-Харьковского Николаевского монастыря Емилия// *Таисия, мон. 1992.* С. 114.
51. См.: *Серафим, архим. 1903.* С. 726.
52. См.: Там же.
53. Цит. по: *Букова 2003.* С. 314–315.
54. *Архангельский Ф., свящ.* Высочайшее посещение Дивеевского монастыря Нижегородской епархии // Прибавление к Церковным ведомостям. 1903. № 32. С. 1212.
55. См.: *Мухин 1994.* С. 237.
56. См.: *Зеленина 2004.*
57. *Ляшевский.* Митрофорный протоиерей о. Стефан (Степан) Николаевич Ляшевский (1899–1986), продолжил написание летописи Серафимо-Дивеевского монастыря по благословению о. Серафима (Чичагова), автора первой части летописи. Фрагменты рукописи С.Н. Ляшевского опубликованы в ряде изданий периодической печати 1980–1990-х гг. В данной работе использовалась электронная версия глав данного сочинения.
58. Там же.
59. Там же.
60. Там же.
61. Монашеское имя иконописицы установлено О.В. Буковой.
62. См.: *Икона Знамения.* Имя художницы и сведения об иконе приводятся также в ряде других публикаций, например: Указ Священного Синода о возвращении иконы в Серафимо-Понетаевский монастырь, о ее знамениях и чудесах // Нижегородские е. в. 1885. № 20. С. 1–4; *Поселянин 1993.* [Т. 2]. С. 739–741; *Сказания о жизни Богородицы.* С. 310–311.
63. См.: *Икона Знамения.* С. 109.
64. См.: *Жизнеописание игуменьи Антонии.* С. 90–91.
65. См.: *Поселянин 1993.* [Т. 2]. С. 739.
66. См.: *Икона Знамения.* С. 109.
67. См.: Там же. С. 18–19.
68. См.: Там же. С. 19
69. См.: *Подвижница Шубина.* С. 42.
70. Там же. С. 81.
71. См.: Там же. С. 82.
72. Биографические данные м. Алипии и сведения о чудотворном леушинском образе приводятся по: *Леушинская икона; Беловолов 2001.*
73. *Леушинская икона.* С. 8.
74. Иосиф Владимиров. С. 36.
75. См.: *Леушинская икона.* С. 21.
76. См.: Там же. С. 29–30.
77. См.: Там же. С. 5–6. О прославлении Леушинской (Даневской) иконы Богоматери см.: Там же. С. 156–167.
78. См.: *Ляшевский.*
79. См.: *Горчакова 1889.* С. 23.
80. Подробные сведения об А.С. Мельгуновой см.: *Серафим, архим. 1903.* С. 3–7, 23–33, 37–38; *Букова 2003.* С. 169–179.
81. *Ляшевский.* См. также: *Серафим, архим. 1903.* С. 726; *Букова 2003.* С. 178.
82. *Ляшевский.*
83. Там же.
84. См.: *Словарь библейского богословия.* Стлб. 701–705.
85. В католической Испании последний костер был зажжен в 1809 г., в России – в 1738 г. в Екатеринбурге и С.-Петербурге. – См.: Русская старина. 1878. Т. 23. С. 309–313. Указом от 1721 г. было постановлено, чтобы «раскольнические вещи и мнимые таинства, яко непотребные, ниспровергать в воду или в огонь». – *Синод. Архив.* Т. 1 (1542–1721). 1868. Стлб. 178; в 1724 г. Канцелярия раскольничьих дел сделала запрос в Синод о разрешении публичного сожжения иконы с изображением протопопа Аввакума. – См.: Там же. Т. 4 (1724). 1880. Стлб. 445.
86. Лицо, огласившее ложное чудо, наказывается сожжением. В 1722 г. в Новгороде был казнен таким способом дьячок Василий Ефимов, выдумавший чудо, случившееся от образа в Троицкой церкви Ямской слободы. – См.: Там же. Т. 1 (1542–1721). Стлб. 396.
87. См.: *Снессорева 1887.* Ч. 2. С. 63, 67–68. Ч. 3. С. 34: примеч. 2.
88. Хотя достоверно известно, что сестры Воскресенского Новодевичьего монастыря копировали данный образ, иконы с таким наименованием встречаются очень редко, в отличие от близких к ним по иконографии образов Богоматери «Неувядаемый цвет». Среди чудотворных святынь известна еще одна икона Богоматери с наименованием «Благоуханный цвет». В начале XX в. она находилась в кафедральном соборе г. Воронежа. – См.: *Поселянин 1993.* [Т. 2]. С. 717.
89. Святыни православного мира. Местонахождение и краткое описание святынь / [сост. В.Н. Островская.]. М.: Духовное преображение, 2008. С. 195.
90. Это иконописицы дворянка Мария Базлидеева (Базлидзева), купеческая дочь Ольга Никитина, жившие в обители с 1847 г., дочь унтер-офицера Мария Морозова, Надежда Гаврилова, Мария Деревягина, Вера Леонова, Ольга Сидорович и Елена Богданова, принятые в монастырь в 1849–1863 гг. – См. приложение II: биографии упомянутых иконописиц.
91. Икона Божией Матери Достойно есть (Рубленая). [Электронный ресурс]. *URL: https://nicola-arzamas.ru/ikona-bozhiej-materi-dostojno-est-rub.html* (дата обращения 17 сентября 2020).
92. *Сказание о Пюхтицких иконах.*
93. См.: *Сказания о жизни Богородицы.* С. 309; *Поселянин 1993.* [Т. 2]. С. 516.
94. Пюхтицкий Успенский женский монастырь. Положение православия в Пюхтицком крае в его прошлом и настоящем. СПб.: Синод. тип., 1893. С. 2.
95. См.: *Сказание о Пюхтицких иконах.*
96. Н.Н. Лисовой приписывает обе иконы кисти русской монахини Сергии. – См.: *Лисовой 2006.* С. 122–125. Однако другие источники вынуждают усомниться в предполагаемом авторстве.
97. См.: Там же.
98. См.: *Беляев Л.А.* Гефсимания // Православная энциклопедия. Т. 11. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2006. С. 431–435.
99. Гефсиманская Иерусалимская икона Божией Матери. [Электронный ресурс]. *URL: http://hram-nikola.kiev.ua/o-presvyatoj-bogoroditse/chudotvornye-ikony/1154-gefsimanskaya-ierusalimskaya-ikona-bozhiej-materi* (дата обращения 18 сентября 2020).
100. См., например, историю чудотворного образа Богоматери «Спорительница хлебов» в: *Пашерский М.Ф.* Чудотворные иконы. М.–Пг.: Гос. изд-во, 1923. С. 163–164.

Глава 4

ПОСТИЖЕНИЕ ТАЙН ИКОНОПИСИ В МОНАСТЫРЯХ

Монастыри издревле являлись в России крупнейшими центрами духовной культуры, бережно и ответственно хранившими ее великие традиции. В старину большая часть самых значительных мастерских церковного искусства принадлежала обителям: иконописные мастерские — мужским монастырям, золотошвейные — женским. Истоки женского иконописания в Древней Руси неопределенны, но очевидно, что в XIX в. оно проникло в обители из мира. Так или иначе, благодаря именно монашествующим художницам женское иконописание стало явлением значимым и обозримым.

Объективные причины для перехода от любительского иконописания к профессиональному, от редких келейных мастерских иконописиц-одиночек к возникновению иконописных мастерских, объединявших нескольких тружениц, стали складываться только к концу XVIII — началу XIX в. Это было обусловлено как духовными потребностями, так и проблемами чисто экономического характера. Что касается первых, то тут все очевидно. Рассматриваемое явление по времени почти совпало с резким подъемом религиозно-аскетических настроений среди русских женщин, в значительной мере обусловленным и укрепляемым влиянием православного старчества[1]. Соответственно, стало стремительно расти население женских монастырей, а также год за годом увеличивалось количество самих обителей. Иконопись как наглядный вариант проповеди и искусство, требовавшее особой подготовки (пост, чтение молитв), способствовала духовному росту личности. Будучи соборным творчеством, она объединяла мастеров в общем труде.

Причины экономического свойства требуют некоторых пояснений. Вновь появлявшиеся монастырские храмы не могли существовать без икон, а заказывать их исполнение посторонним лицам для большинства женских обителей в это время было крайне обременительным. И вот почему — женские монастыри были самыми бедными. Несмотря на то что таковых, по сравнению с мужскими, было всегда существенно меньше, в XIX — начале XX столетия инокествующие жены уже не уступали монахам численно. Большинство новых женских монастырей выросло в XIX столетии из религиозных общин, которые существовали исключительно за счет своих трудов. В их организации принимали участие как бывшие насельницы упраздненных во второй половине XVIII в. обителей, так и светские женщины. Поначалу значительная часть учредительниц духовных убежищ происходила из среды тех монашествующих сестер, чьи убеждения не позволяли вернуться к светской жизни. Они создавали женские общежития, оставаясь в закрытых монастырях, находя приют у благочестивых людей или при приходских церквах, где продолжали жить по монастырским уставам. С 1760-х гг. в ряду таких подвижниц стали появляться светские женщины разных сословий, не имевшие прежде опыта жизни в монашеском уединении. Объединяя вокруг себя единомышленниц, они отдавали для нужд общежития свое имущество: богатые — дома, усадьбы, менее состоятельные снимали помещения или обживали заброшенные.

На первых порах труженицы добывали средства к существованию, продавая собственные рукоделия, по возможности, обзаводясь хозяйством. Кроме того, и старые, и новые монастыри

и общины стремились содержать не только себя, но и активно заниматься благотворительностью, в чем видели одно из основных своих предназначений. Они организовывали богадельни, странноприимные дома, сиротские приюты, школы для детей[2]. Благодаря этой социально значимой деятельности женские духовные общежития заслужили не просто признание, общественный авторитет, но искреннюю любовь своего народа. У них появлялись покровители, им жертвовались порой существенные средства на устроение храмов. Получая статус монастырей, общины могли располагать и некоторыми суммами от государства. Тем не менее такая поддержка и самоотверженные труды сестер не решали всех проблем. Требовалось введение и развитие в обителях промыслов, дающих прибыль. На это неоднократно указывали начальницам общин и настоятельницам монастырей представители духовных властей. Золотошвейное рукоделие, широко распространенное в женских обителях еще с той поры, когда они существовали главным образом за счет государства, всегда оставалось самым популярным женским ремеслом. Оно высоко ценилось, но требовало огромных временных затрат. К тому же произведения в этой технике относили не к насущной необходимости, а скорее к предметам роскоши. Соответственно и спрос на них был довольно небольшой. В этом смысле показательны некоторые высказывания из переписки московского митрополита о. Филарета (Дроздова) и игуменьи Спасо-Бородинского монастыря м. Марии (Тучковой). Обеспокоенный бедностью и многолюдством подмосковной обители, владыка посоветовал его игуменье ввести какое-либо доходное ремесло. В этом пожелании м. Мария увидела намек на увлечение ее сестер золотным шитьем и письменно заверила наставника, что более этим рукоделием в обители заниматься не будут. Митрополит Филарет был несколько смущен столь неожиданным поворотом событий и ответил, что вовсе не запрещал монахиням шить золотом, однако считает, что в первую очередь необходимо поддерживать «нужные работы и рукоделия и обратиться от изящного и великолепного к простому и необходимому, когда обстоятельства этого требуют»[3].

Писание же образов, как занятие не только богоугодное, но и жизненно важное, если на первых порах и не приносило больших доходов, то избавляло обители от вынужденных затрат. Это не могло не находить одобрения со стороны духовенства Русской православной церкви. По некоторым источникам известно, что о. Серафим Саровский советовал своим подопечным дивеевским насельницам избавиться от нужды, занявшись иконописанием. Епископ Тамбовский и Шацкий Александр, а затем его преемник о. Георгий с одобрением рассказывали о трудах инокинь Сезёновского Иоанно-Казанского монастыря, самостоятельно украшавших храмы своей обители иконами и стенописями. Владыки не раз отмечали, что «при наемной работе» монастырь был бы вынужден потратить на такое убранство церквей не одну тысячу рублей[4]. Популярности иконописного дела в женских обителях способствовало еще одно немаловажное обстоятельство. Общины и новые женские монастыри во второй половине XVIII–XIX в. основывались преимущественно не в городах, как это было раннее, а повсеместно. Порой для них избирались места, значительно отдаленные от крупных центров культуры, где не всегда можно было найти мастера, способного взяться за написание икон.

Различные данные говорят, что иконописные мастерские, объединявшие нескольких мастериц, начали организовываться в женских монастырях с конца 1810-х гг. Постепенно с этого же времени занятие церковной живописью становится одним из самых ответственных послушаний иночествующих женщин. Но, самое главное, — это жизнеспособность и перспективность монастырских иконописных мастерских, поскольку таковые учреждения являлись не просто рабочими учреждениями, а мастерскими-школами. Их история начиналась не с работы, а с обучения премудростям церковной живописи. Эту особенность можно подметить даже по справочникам монастырей и богословским энциклопедиям XIX — начала XX столетия, где сам факт существования иконописной мастерской при той или иной обители отмечался редко. Если же это случалось, то он часто сопровождался следующими пометками: «школа иконописания для послушниц», «школа живописи для монахинь» и т.п.[5]

§ 1
Роль Императорской Академии художеств в образовании художниц

Изначально Императорская Академия художеств была основана как чисто мужское всесословное учебное заведение и являлась таковым более ста лет. Только в 1873 г., после многочисленных реформ системы российского образования и переработок устава самой Академии, представительницам прекрасного пола было официально дозволено учиться в ее стенах. Тем не менее именно этому учебному заведению принадлежит большая заслуга в деле развития женской живописи, церковной живописи и, наконец, иконописи XIX — начала XX столетия, каким бы парадоксальным на первый взгляд ни казалось это утверждение. Многие предшественницы собственно академисток имели серьезные основания называть себя ученицами Императорской Академии художеств, а история создания и деятельности мастерских церковной живописи отдельных женских монастырей середины XIX — начала XX в. неотделима от главного творческого учреждения Российской империи. Архив Академии художеств и опубликованные отчеты заседаний академического совета содержат интереснейшие материалы для уяснения особенностей взаимоотношений данного учреждения и художниц. Их история переживает несколько этапов, различных по времени и характеру: последняя четверть XVIII в. — 1839 г.; 1840–1872 гг.; 1873–1917 гг. Рассмотрение данных периодов важно с точки зрения изучения изменения взглядов просвещенного российского общества на женское художественное образование.

Последняя четверть XVIII в. — 1839

Первый этап при всех различиях имеет много общего с последующим. И тот, и другой можно условно обозначить как периоды опосредованного «общения» художниц и Императорской Академии художеств. В это время женщины имели возможность аттестовывать уровень своего мастерства на заседаниях ее совета, представлять свои работы на выставках Академии. Они могли удостаиваться наград и даже академических званий. Правда, в отличие от второго и третьего периодов, такие события в жизни Академии случались достаточно редко. В первую очередь таковые касались дочерей ее преподавателей, девушек, частным образом обучавшихся у академических учителей, и уже известных художниц-иностранок, приезжавших в Россию. Самые ранние свидетельства присвоения женщинам званий относятся уже к последней трети XVIII — началу XIX в. Так, в 1774 г. дочери профессора Академии Н.-Ф. Жилле Елизавета и Софья были приняты в «назначенные» (кандидаты в академики). В 1800 г. этой чести (по рисунку) удостоилась госпожа / . ./ Нигри. 16 июня того же года — знаменитая французская портретистка Мария Элизабет Луиза Виже-Лебрен (1755–1842) была принята в члены Императорской Академии художеств[2].

Не оставались без внимания Академии представительницы императорской фамилии и высшей знати. Лучшие академические художники, наряду с приезжими из Европы знаменитостями, приглашались в качестве домашних учителей царских детей. Дочери императора Павла с 1794 г. знакомили совет Академии со своими работами[3]. Далеко не все ученицы профессоров Академии принадлежали к богатым, знатным фамилиям или к семьям профессиональных мастеров. Как известно, и К.П. Брюллов, и А.Г. Венецианов предпочитали выбирать учеников, ориентируясь на одаренность таковых, а не на материальное благополучие их семей. Например, в 1829 г. А.Г. Венецианов принял в ученицы 11-летнюю дочь дьячка петербургской церкви Рождества Христова на Песках, Елену Рождественскую. За один год девочка добилась больших успехов в живописи, и ее картины экспонировались на академической выставке 1830 г.[4] В тот самый год, когда Академия стала высшим специальным учебным заведением.



С.В. Сухово-Кобылина. Автопортрет. 1847. ГТГ

Важнейшим событием, облегчившим художницам возможность аттестации своего мастерства в стенах Академии художеств, явилось то, что в 1840 г. всем желающим было предоставлено право посещать художественные классы Академии в качестве вольноприходящих. Другим актом, усилившим влияние этого художественного учреждения и его привлекательность, стало назначение в 1843 г. его президентом зятя императора Николая I герцога Максимилиана Лейхтенбергского. С этого времени данную должность занимали исключительно представители императорской фамилии. С 1840 г. число женщин, аттестуемых академическим советом, экспонирующих свои работы на выставках Академии и получающих от нее различные звания и награды, заметно увеличилось. Среди них появились не только светские художницы, но и монашествующие. Особенно благоприятную роль для всех живописиц сыграло назначение в 1852 г. на место скончавшегося герцога Максимилиана его супруги, старшей дочери императора великой княгини Марии Николаевны. В тот же год пять девушек были удостоены звания художника — Елизавета Лазарева-Станищева, Мария Цандо, Мария Сорде, Юлия Бальтюс, Эмилия Штейн[5]. Разумеется, и в этот период женщины, лишенные права систематически посещать занятия, уступали мужчинам в получении званий. Среди 45 художников, заслуживших в 1855–1857 гг. звание академика, были только две дамы — жена капитан-лейтенанта Наталья Егоровна Макухина и Юлия Шварц-Гаген[6]. В 1850-х гг. несколько женщин были награждены. Серебряные медали получили: в 1851 г. — С.В. Сухово-Кобылина[7], в 1853 г. — жена протоиерея при российской миссии в Веймаре Александра Сабинина (медаль 2-го достоинства) и др.[8] Все больше девушек хотели обучаться художественному мастерству, и в 1856 г. (20 ноября) на совете Академии художеств было «определено: сочинить проект училища девиц». Два года спустя «для ищущих званий художника» решено назначить в качестве конкурсной работы разработку «Проект женского училища для губернского города»[9]. Во второй половине 1850-х гг. число художниц, удостоенных серебряных медалей, существенно увеличилось, но самыми примечательными событиями стало награждение в 1857 г. Софьи Васильевны Сухово-Кобылиной, сестры известного писателя, золотой медалью 1-й степени. Тогда же ей было дозволено отправиться на шесть лет за рубеж для усовершенствования мастерства за счет казны[10].

Многие учащиеся были очень бедны, и Академия, исходя из своих довольно скудных средств, время от времени пыталась поддержать наиболее одаренных художников. В 1855 г. «ее императорское высочество изволило назначить производящиеся по званию президента столовые деньги в пользу занимающихся художеством, из каковой суммы выдается ежемесячное содержание десяти ученикам и двум девицам, посвятившим себя изучению художества, но не имеющих средств к своему содержанию»[11].



Музей слепков Императорской Академии художеств, С.-Петербург. Фотография. Современный вид

1873–1917

В 1873 г., по распоряжению ее императорского высочества, президента Академии художеств, академический совет издал указ № 81, в коем, согласно статье 4-й, разрешалось допустить в художественные и учебные классы «лиц женского пола к совместным занятиям с учениками»[12]. Согласно уставу Академии, по возрасту поступающий или поступающая не должны были быть моложе 16 лет и не старше 20. Кроме обычных документов (метрическое свидетельство, его копия, вид на жительство), девушки должны были предоставить и письменное согласие отца (или мужа) на поступление[13]. Поначалу учениц было немного, но уже в 1876 г. число академисток и вольнослушательниц увеличилось до 24 (в классе голов – семь, в классе фигур — 12, в натурном — пять). Присутствие девушек среди молодых мужчин, которые составляли большее число учащихся, повлекло нежелательное для преподавателей и руководства «соревнование при занятиях», возникли помехи, как для учеников, так и для лиц, обязанных надзирать за художницами. Очевидно, что академический совет беспокоили не только трудности в организации учебного процесса, но и вопросы нравственности. «Принимая во внимание тесноту классов и имея в виду то, что при значительном числе лиц женского пола, вращающегося между учениками во всех углах Академии, особенно по вечерам, надзор за ними становится совершенно невозможен». Поэтому советом решено было осуществить ряд мер для создания более благополучной ситуации «с учетом полезности и удобства». Первое, что было необходимо сделать, — это организовать для учащихся женщин особое отделение. Данное обстоятельство должно было также создать условия для увеличения числа будущих художниц, родителей которых, как и совет, смущало совместное обучение их дочерей с юношами. Кроме того, Императорская Академия уже имела некоторый опыт

в наставлении насельниц монастырей и общин, для которых нахождение в совместных классах тем более было затруднительным. Однако создание отдельных помещений для уроков начального художественного процесса требовало дополнительных средств. Поэтому хотя посещение рисовальных классов девушкам по-прежнему разрешалось, но стало ограничено по времени. Ежедневно, с 11 до часу дня им дозволялось работать в классах рисования с гипсов и натурном (но только головном), от 11 до 14 часов — в этюдном (также только головном). За право посещения этих классов было постановлено взимать плату с каждой ученицы по 50 рублей серебром. Половина этой суммы отчислялась в пользу их преподавателей, остальные назначались «на натуру», вознаграждения надзирательницы, ответственной за порядок в классах, и пр.[14] В дальнейшем планировалось этюдный (головной) класс для учащихся женского пола устроить наверху возле манекенной мастерской либо в одной из комнат, занимаемых в 1876 г. реставратором Соколовым, который должен был их освободить. Исполнение постановлений было поручено членам совета[15].

В 1884 г. число девушек в Академии художеств возросло до 52. Это более чем в два раза превышало количество мест (25, как для академисток, так и вольнослушательниц), выделенных великой княгиней Марией Николаевной в 1876 г. Руководство Академии вынесло решение с 1885 г. приостановить прием лиц женского пола вплоть «до открытия вакансий, установленных августейшим президентом», о чем было объявлено в газетах[16]. 23 февраля 1889 г. в новом постановлении за № 129 совет несколько ужесточил правила для всех вольнослушателей (по живописи и скульптуре). Поступать могли только ученики рисовальных школ шести городов (С.-Петербурга, Москвы, Киева, Одессы, Варшавы и Вильно). На этом же заседании прием девушек до открытия вакансий был вновь приостановлен[17].

Пятнадцатого октября 1893 г., по решению императора Александра III, проведена реформа Императорской Академии художеств. Утвержден новый устав, вступивший в силу с сентября 1894 г. Академия была разделена на собственно Академию художеств и Высшее художественное училище, между собой тесно связанные. Первая объединяла почетных и действительных членов, наиболее крупных художников, ученых, историков искусства, меценатов и присуждала эти звания. Она же ведала вопросами художественной политики, поддерживала профессиональное образование и пр. Второе являлось институтом, где непосредственно велось обучение будущих мастеров, ранее уже получивших начальное образование в каком-либо из многочисленных художественных училищ, школ, студий. Были созданы персональные мастерские[18].

Это историческое решение облегчило участь девушек, а возможно, просто совпало с тем обстоятельством, что двери академического училища вновь для них распахнулись. В 1894 г. в Высшем художественном училище при Академии среди учащихся числились: учеников — 233, учениц — 22, вольнослушателей — 173, вольнослушательниц — 16. Всего — 444 человека. В следующем, 1895 г. здесь получили свидетельство на право преподавания в средних и низших учебных заведениях учениц — 1, вольнослушательниц — 3. Осенью того же года на отделение живописи и скульптуры Академии из 22 человек было принято 4 ученицы[19]. В 1895 г. на заседании совета Императорской Академии художеств был рассмотрен вопрос о работах, присланных из женских учебных заведений на XV конкурс. Для рассмотрения таковых была избрана специальная комиссия, в состав которой вошли такие известные деятели, как А.Н. Бенуа, М.П. Боткин, П.А. Брюллов, К.В. Лемох, В.Е. Маковский, М.А. Чижов, П.П. Чистяков[20]. В том же 1895 г. состоялось XVI заседание академического совета, на котором обсуждался устав Московского художественного общества и состоявшего при нем Училища живописи, ваяния и зодчества. Было принято решение допускать, по примеру Императорской Академии художеств, в стены этого училища женщин. Это решение повлекло за собой предложение исключить из 51-го параграфа устава Общества «О составе учеников» пункт, говорящий о том, что учиться здесь могут только представители «мужского пола»[21]. В 1900 г. в Академии художеств были разработаны «Правила для испытания учительниц рисования»[22].

§ 2
Светские художницы

Примечательно, что вплоть до 1840-х гг. в Академии художеств аттестовываются, экспонируют свои работы, получают звания и награды исключительно светские женщины разных сословий. Характерно и то, что их интересы ограничиваются в основном светскими жанрами: натюрморт, пейзаж, портрет, реже бытовой жанр. Так, например, сестры Жилле получили в 1774 г. звание назначенных «по живописи портретной» и «по живописи фруктов и цветов». В 1842 г. среди художественных произведений, выставленных в залах Академии, были представлены три картины «цветов и плодов» некоей девицы «З», семь пейзажей госпожи Дубовицкой и т.д.[23] Две художницы удостоились звания академиков за портретную живопись, и многие другие живописицы отдавали ей особое предпочтение. Даже награды, учрежденные известными женщинами-художницами или покровительницами искусства, предназначались за успехи в жанре портрета[24].

Между тем с первых лет существования Императорской Академии художеств главным среди жанров почиталась живопись историческая — прямая наследница «бытийной» или «исторической» темы православной иконописи, которая вплоть до XVIII столетия была чуть ли не единственным предметом творчества русских иконописцев и живописцев. В то время круг их сюжетов ограничивался изображением жизни и подвигов святых, эпизодов Нового и Ветхого Заветов, деяний апостолов. Становление русской исторической живописи во второй половине XVIII в. происходило на почве передовой для своего времени концепции — просветительского историзма, и, разумеется, академические программы были шире средневековой тематики. Героями исторических русских полотен становились не только лица, освященные Церковью, но и (преимущественно) персонажи из античной мифологии. С 1802 г. в Академии художеств ежегодно составлялись программы для живописцев и скульпторов, ориентировавшие их на прославление отечества. В работах воспитанников главного творческого центра империи ожидали увидеть «великих мужей российских» или «изображение такого знаменитого происшествия, которое имело влияние на благо государства»[25].

В первые почти сто лет существования Академии никто из светских художниц, исключая отдельные опыты царственных особ, не осмеливался представить на аттестацию или на академическую выставку работы на религиозную или историческую тему. Да и позднее, вплоть до конца XIX столетия, таковых находилось немного. В настоящее время можно назвать только два имени — внучки великого скульптора М.И. Козловского Елизаветы Павловны Лазаревой-Станищевой и дочери коллежского асессора Елизаветы Алексеевны Клевецкой. Общение обеих девушек с Академией художеств, судя по документам, было довольно продолжительным. Однако если петербурженка Е.А. Клевецкая могла обращаться к помощи преподавателей Академии по мере необходимости, то Лазарева-Станищева такой возможности не имела. Художница почти все время жила в Варшаве, где ее отец, генерал-лейтенант, находился по долгу службы. Поэтому упоминания о ней кратки и отрывочны. Известно, что родилась она в 1821 г. В 1843 г. была одной из немногих, кто за успехи в живописи получал пособие от правительства[26]. 31 июля 1852 г. художница прислала в С.-Петербург три свои картины, выполненные маслом, на исторические сюжеты. Они экспонировались на трехгодичной академической выставке[27]. В том же году Е.П. Лазаревой-Станищевой было присвоено звание художника исторической живописи[28]. К сожалению, по этим данным невозможно составить сколько-нибудь определенное представление о ее творческих интересах. В частности, неизвестно, обратилась ли Е.П. Лазарева-Станищева, столь успешно начавшая свое творчество, к написанию икон или хотя бы просто к религиозной тематике.

Но иконопись стала призванием другой художницы. Е.А. Клевецкая неоднократно исполняла иконы для петербургских храмов. Ее увлечение живописью началось, однако, не с ра-

боты над религиозной или исторической тематикой, а с изучения теории живописи. В 1834 г. Е.А. Клевецкая перевела с французского сочинение И.-Б. Лавита «Руководство к перспективе». Печатных работ, посвященных этой проблематике, в России в то время не было, и ее труд получил заслуженную оценку президента Академии художеств А.Н. Оленина[29]. О работе Клевецкой писали в газете «Северная пчела». Часть экземпляров изданного ею перевода была приобретена Академией художеств для учащихся, часть подарена переводчицей академической библиотеке. 28 декабря 1838 г. Е.А. Клевецкая, доказавшая свое хорошее познание в живописи, «известными... Академии ея трудами по сему художеству, как прежде, так и в настоящее время», удостоилась звания свободного художника живописи. Полученный художницей аттестат давал право преподавать рисование «в училищах, воспитанию девиц предназначенных». Картина «Дети, предлагающие пособие пищею», представленная художницей для получения искомого звания, относилась к бытовому жанру и одновременно затрагивала религиозную тему доброты и милосердия к ближним[30]. И то, и другое было близко душе Е.А. Клевецкой. Это видно из ее биографии, которую удается воссоздать благодаря архивным документам и различным краеведческим источникам.

Елизавета Алексеевна Клевецкая родилась в 1804 г. в дворянской семье, родственными узами тесно связанной с петербургским белым духовенством. Дед художницы Иоанн Семенов Клеветский (Клевецкий) был протоиереем Петропавловского собора, а его брат Степан Семенович — протоиереем Андреевского собора С.-Петербурга[31]. Отец художницы Алексей Иванович не последовал по пути своего родителя и дяди, но был человеком благочестивым и милосердным. Именно эта черта запечатлена в эпитафиях, сочиненных для родителей, по-видимому, самой Е.А. Клевецкой. На надгробии отца:

Он жил не для себя, для ближних, для друзей,
был ангел кротости, пример честных людей.

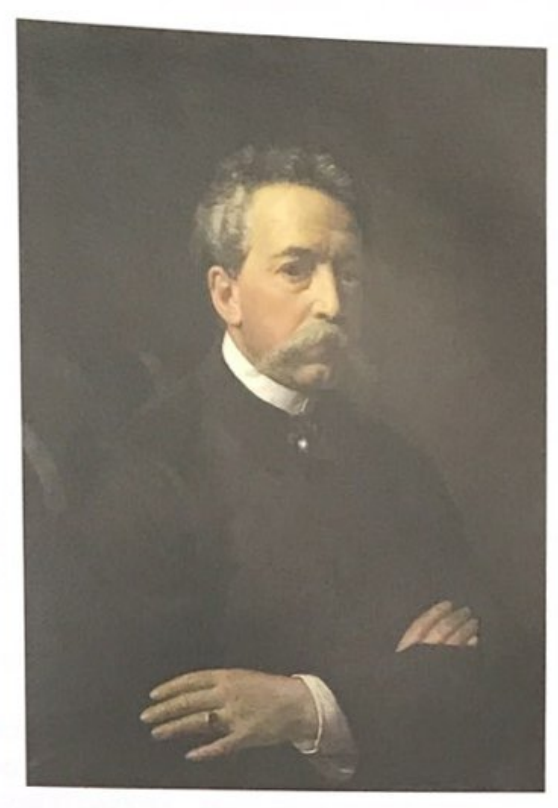
На надгробии матери, Екатерины Ильиничны, пережившей супруга на 37 лет:

Ты по стопам Христа с крестом
Ученьем ближних просвещала;
С терпеньем, с кротостью, с умом
Священный долг свой исполняла:
Родным, чужим благотворила.
Жизнь им и Богу посвятила,
Покойся ныне в небесах[32].

Елизавета Алексеевна была человеком талантливым и разносторонним — живописица, переводчица, поэтесса, музыкант. В 1830–1840-х гг. она становится известной детской писательницей. Сама иллюстрировала книги, сочиняла музыку к текстам своих детских водевилей[33], сумела обратить на себя внимание известных критиков, в частности В.Г. Белинского[34]. Одновременно пыталась совершенствоваться как живописец. В январе 1841 г. имя Клевецкой вновь появилось в документах Академии художеств «среди ищущих разных академических званий». Художница обращается к академическому Совету с новой просьбой: «...в течение двух лет старалась [я] усовершенствовать мои слабые дарования в живописи и ныне желала бы удостоиться звания академика». Она покорнейше просит о позволении писать новую картину на сюжет, выбранный советом[35]. Это был довольно смелый шаг со стороны художницы, еще никто из женщин к данному моменту не удостаивался этого звания. Императорская Академия не отказала Клевецкой в просьбе, указав, однако, что «прежде она не может получить данное звание, миновав процедуру присуждения назначенного в академики». Ей было предложено выполнить программную картину на это звание. Предложенный для ознакомления список тем будущей

картины охватывал исключительно русские сюжеты (старинный русский обряд совершеннолетия девушки (боярской дочери); святочные гадания русских боярышень; сцена из русского романа; сцена из русской поэмы; портрет)[36]. В этот раз, по неизвестным причинам, Е.А. Клевецкая не смогла или не стала добиваться нового звания. Оставаясь скромным свободным художником, она в дальнейшем сохраняла связи с Академией художеств.

Первые же (из известных по публикациям) опыты работы в церковной живописи Е.А. Клевецкой относятся к началу 1850-х и 1860-м гг. 23 августа 1850 г. на совете Императорской Академии рассматриваются «...написанные для вновь устраиваемого при Андреевском соборе придела образа имеющей от Академии звание свободного художника девицею Клевецкою. Определено уведомить комиссию о построении двух приделов к собору Андрея Первозванного, что при рассмотрении образов, написанных госпожою Клевецкою, Совет Академии художеств находит нужным сделать по замечаниям оного необходимые исправления, что теперь исполнено и по освидетельствовании Советом Академии художеств вновь образов 24 августа, признаны удовлетворительными»[37]. В отчете Академии художеств за 1849–1850 гг. отмечено, что одновременно с Е.А. Клевецкой в Андреевском соборе работал академик Н.А. Лавров, который написал иконостас только «в один из вновь устроенных приделов при соборе св. апостола Андрея в С.-Петербурге», Никольский[38]. Однако нередко ему приписывают и работы Е.А. Клевецкой. Много лет спустя ею была исполнена еще одна икона — «Вознесение Божией Матери». «Эта прекрасная копия с оригинала, находящегося в Эрмитаже», была подарена художницей храму Св. вмч. Георгия при Технологическом институте (С.-Петербург), скорее всего, около 1862 г. Образ был в данной церкви запрестольным, что само по себе могло бы служить свидетельством удачного исполнения[39]. В упоминании о последней иконе-картине Е.А. Клевецкой присутствует немаловажный факт, напоминающий, где русские художники и художницы, как начинающие, так и уже сложившиеся, могли совершенствовать свое мастерство. Для них милостиво, по прошению, открывались залы Императорского Эрмитажа. О занятиях в его помещениях сохранилось немало свидетельств[40].



В.А. Бобров. Портрет Г.Г. Гагарина, вице-президента Императорской Академии художеств. 1867. НИМ РАХ

О последних годах жизни Е.А. Клевецкой более ничего неизвестно. Неизвестным остается также отношение этой светской художницы, первой представившей на суд Академии свои иконописные труды, к одному из важнейших замыслов периода президентства великой княгини Марии Николаевны.

В 1856 г. в Императорской Академии художеств предполагалось создать класс «православного иконописания» — с целью утвердить в иконах «историческую верность» и «надлежащее изящество», основываясь на традициях византийской и древнерусской иконописи. Президент Академии художеств великая княгиня Мария Николаевна и вице-президент Г.Г. Гагарин делали все возможное для развития в стенах своего учреждения религиозной живописи, так называемого русско-византийского стиля. Они решительно противостояли весьма энергичному сопротивлению совета Академии художеств, который отстаивал принципы академической школы, основанные на изучении натуры наряду с классическими образцами античности и европейского Ренессанса. Особенно сопротивлялись нововведениям президента



Г.Г. Гагарин. Богоматерь Корсунская. Фреска. 1856–1860. Церковь Св. Николая в Мариинском дворце, С.-Петербург

ректор по отделу живописи и ваяния Ф.А. Бруни и возвратившийся в 1858 г. из Италии художник А.А. Иванов. Об этих спорах известно из письма последнего брату: «Много говорили об иконной живописи, о князе Гагарине. Об этих же предметах довольно долгий был разговор с великой княгиней Марией Николаевной, которая было вспыхнула при моем противоречии. Я, однако же, у нее заключил тем, что пока не увижу практическим образом приложенными все эти идеи, до тех пор не иначе могу себе представить, как в развитии живописи Италии, ибо тут только, при первоначально византийской, живопись начала усваивать себе и более вкуса, и основательность рисунка, и верность воздушной и линейной перспективы. То же самое говорит и Бруни»[41].

Действительно, учреждение класса иконописания было делом в какой-то степени преждевременным, но, несомненно, необходимым. Преждевременным в том смысле, что к этому моменту изучение стилей древнерусской живописи, понимание ее сложного языка мало кого волновали. Необходимым же — потому что был накоплен значительный материал, нуждавшийся в осмыслении и достойной оценке. Художник и вице-президент Академии художеств князь Г.Г. Гагарин пытался примирить академическую живопись с византийской традицией. В своих теоретических построениях он был близок к тем «почитателям» старины, которые, не считая иконопись высоким «художеством», пытались поднять ее до такового путем соединения «внешних способов живописи» («изучение природы и строения человеческого тела, составы красок, свойства колорита и светотени») с правилами иконописания и церковными преданиями. Это привело к созданию ряда по-своему прекрасных, но холодных произведений, в отношении стиля не имевших ничего общего с высоким искусством Византии и Древней Руси. Тем не менее связи с византийской иконографией выражены в творчестве Г.Г. Гагарина значительно отчетливее, чем в работах других мастеров[42].

Можно сколь угодно спорить о функциональной значимости класса иконописания. Конечно, ошибочность взглядов его учредителей невольно вводила в заблуждение тех художников и художниц, которые искренне желали освоить «греческую иконопись». Однако создание нового класса Академии было важным шагом в ходе поисков национального стиля русской церковной живописи, первым этапом, который нужно было пройти. Тем более, что противники нововведения не смогли предложить ничего другого[43]. Несомненной заслугой президента и вице-президента Академии явилось также и то, что одновременно с идеей создания класса православного иконописания для музея древнехристианского искусства при Академии художеств началось собирание произведений (оригиналов и копий) в старинных городах России, Грузии, Армении. Аналогичная коллекция начала формироваться и во дворце самой Марии Николаевны. Заведовать великокняжеским собранием был назначен Д.В. Григорович, сын известного филолога, историка-славяноведа и собирателя рукописей В.И. Григоровича[44].

Клевецкая, впервые представившая на обсуждение совета Академии художеств свои иконы, конечно, не единственная светская художница, трудившаяся для Церкви. Второй половине XIX столетия известен ряд воспитанниц академических преподавателей, кто, независимо от

своего отношения к опытам, проводимым руководством Академии, обращался к церковной живописи или преподавал рисование и живопись в иконописных классах различных учреждений. Так, ученица профессора живописи Владимира Егоровича Маковского, имя которой пока не установлено, исполнила образа для иконостаса церкви Воскресения Христова и прп. Сергия Радонежского при приюте и богадельне Сергиевского братства в С.-Петербурге (ул. Фурштатская, д. 19), освященной 4 июля 1891 г. Образа для Царских врат этого же храма писала супруга архитектора В.А. Пруссакова[45]. Таисия Авельевна Ветлугина, прошедшая курс обучения в С.-Петербурге у профессора живописи Николая Дмитриевича Дмитриева-Оренбургского (1838–1898), имела в г. Уфе свою мастерскую. В 1901 г. в «Уфимских епархиальных ведомостях» ею было опубликовано рекламное объявление о желании исполнять заказы по церковной живописи для городских и сельских церквей Уфимской епархии[46].

§ 3
Монашествующие художницы

Первые монашествующие живописицы стали появляться в мастерских именитых мастеров Академии художеств за много лет до открытия здесь класса иконописания. В отличие от светских художниц все инокини в будущем видели себя исключительно иконописцами. Естественно, что самым ранним и плодотворным примером творческих контактов представительниц черного духовенства с преподавателями Академии художеств было обучение насельниц петербургского Воскресенского Новодевичьего монастыря, а впоследствии еще двух, уже губернских, обителей. Впрочем, первые ученицы еще не имели права находиться в классах самой Императорской Академии художеств, поэтому академические преподаватели и выпускники с 1849 г. обучали инокинь в стенах Воскресенского монастыря, где были оборудованы специальные классы. Взаимоотношения Академии художеств с иконописицами Новодевичьей Воскресенской обители изначально складывались весьма успешно и продолжались на протяжении практически всего времени существования монастырской мастерской. Здесь преподавали многие известные живописцы, в том числе и такие выдающиеся мастера отечественного искусства, как профессор гравюры, член Берлинской и почетный член Флорентийской и Урбинской академий художеств Федор Иванович Иордан (1800–1883), профессор живописи, руководитель мозаичного отделения, действительный член Академии художеств Павел Петрович Чистяков (1832–1919) и др. Подробнее об этом будет сказано позднее.

Почти одновременно с петербургскими монашествующими ученицами преподавателей Императорской Академии художеств стали насельницы Дивеевской общины из далекой Нижегородской губернии, где уже существовала небольшая мастерская церковной живописи.

К моменту зарождения в этой обители иконописного ремесла она еще не была такой знаменитой и почитаемой, какой стала всего несколько лет спустя. Однако она уже обратила на себя внимание подвижнической деятельностью своих основателей, сестер и, главным образом, тем, что многие годы находилась под опекой великого старца Серафима Саровского. Самый известный подвижник XIX в., знаменитый аскетизмом жизни, даром предвидения и наставничества, поразительными способностями целителя, принимал деятельное участие в жизни будущих женских монастырей Нижегородчины — Дивеевского, Ардатовского и Зеленогорского. При жизни о. Серафим запрещал записывать то, что он говорил и делал, наказывая все виденное передавать в народ на словах[47], что впоследствии привело к некоторым недоразумениям и разночтениям заветов старца. В частности, того факта, что именно он перед самой кончиной посоветовал своим дивеевским ученицам «для прокормления» избрать ремесло иконописания. На этот завет в самом Дивееве ссылались еще в 1850-х гг.[48] и почти в то же самое время упорно отрицали.

Большую роль в организации иконописного дела в Дивееве сыграли два живописца — Александра Николаевна Шубина и иеромонах Иоасаф, некогда несший в Саровской пустыни

иконописное послушание. Они же явились и инициаторами получения дивеевскими живописицами профессионального художественного образования в С.-Петербурге.



Неизвестный художник. Прп. Серафим Саровский. Прижизненный портрет. 1830-е (?). Церковь Прп. Серафима Саровского на Серафимовском кладбище, С.-Петербург

Отец Иоасаф (в миру Иоанн Тихонович Толстошеев или Тамбовский), позднее схиигумен Печёрский Серафим. Его имя в истории Дивеева хорошо известно. Однако личность о. Иоасафа в имеющихся источниках оценивается по-разному. Одни современники видели в нем человека, исполненного гордыни, проявлявшего честолюбие, недостойное монашеского звания[49]. Другие почитали учеником Серафима Саровского и мудрым наставником[50]. Сохранилось немало подтверждений тому, что о. Иоасаф искренне чтил знаменитого российского подвижника и многое сделал для сохранения памяти о нем. Кисти этого, несомненно, одаренного и чрезмерно энергичного человека принадлежит один из прижизненных портретов старца. Он же составил первое жизнеописание саровского чудотворца, отредактированное А.Н. Шубиной и ее родственницей /../ Дубенской и в 1849 г. изданное[51]. Сведения о том, какое же участие в жизни дивеевских художниц принимала А.Н. Шубина (1816–1897), как правило, замалчиваются. Однако сопоставление ряда обстоятельств, связанных с их жизнью в столице, показывают, что составители биографии благотворительницы если и преувеличили ее роль, то незначительно. А.Н. Шубина была известна своим покровительством женским общинам. Как талантливая художница-любительница она на протяжении всей жизни содействовала одаренным монастырским иконописицам[52].

Первые годы насельницы Дивеева занимались церковной живописью практически самостоятельно. Правда, ряд источников указывает, что время от времени какие-то учителя из местных художников у них все же были. Несмотря на успехи живописиц, для всех было очевидным, что такое обучение не дает им возможности далее совершенствовать мастерство. Оба покровителя дивеевских мастериц часто бывали в столице. А.Н. Шубина имела там родственников, занимавших при царском дворе ответственные посты. Скорее всего, благодаря ей у иеромонаха Иоасафа появились влиятельные знакомые в С.-Петербурге, которые представили его самой императрице. Через эти связи дивеевские художницы получили дозволение президента Императорской Академии художеств герцога Максимилиана Лейхтенбергского обучаться у профессоров этого прославленного учреждения. Теперь не существенно, кому именно впервые пришла мысль отправить лучших художниц в Петербург, важно то, что это событие имело серьезные последствия в судьбе общины. В различных источниках оно рассматривается как одна из причин, положивших начало расколу Дивеева, следствием которого было образование новой независимой общины при селе Понетаевка. Однако не всегда учитывается, что данное обстоятельство сыграло большую и едва ли не самую решающую роль в деле развития как двух крупнейших иконописных мастерских Нижегородского края, так и в целом женского иконописания в провинции.

Известно, что впервые вместе с иеромонахом Иоасафом в Петербург приехали три монастырские художницы. Время и ряд важных подробностей этого посещения ими столицы в документах и публикациях не указываются. Однако некоторые обстоятельства удается уточнить благодаря сопоставлению прямых и косвенных указаний. Судя по всему, уже при подготовке поездки перед живописицами была поставлена цель изучить полотна художников-академистов, предназначавшихся для интерьера строящегося в Северной Пальмире великолепного Исаакиевского собора.

Работа над ансамблем собора в честь святого покровителя Петра Великого не могла остаться без внимания. К его созданию были привлечены лучшие творческие силы. В профессиональной среде грандиозность художественных задач, неординарность программы, технические новшества и пр. стали причиной ожесточенных споров, незаслуженной критики и в то же время вызывали восхищение, стремление к подражанию и творческому переосмыслению. Для начинающих же мастеров петербургский храм стал настоящей школой постижения «знатнейших художеств».

Император Николай I лично наблюдал за строительством храма, все работы были под его контролем. Четвертый Исаакиевский собор должен был потрясти столицу величием своего ансамбля. Демонстрация отдельных его произведений была крайне нежелательна. Ведь они являлись неотъемлемой частью единого организма, вне которого могли не произвести должного впечатления. Поэтому копирование произведений вплоть до открытия собора было запрещено. Но покровителям дивеевских художниц удалось преодолеть это препятствие благодаря хлопотам родственника А.Н. Шубиной, генерала Н.В. Зиновьева, назначенного в 1849 г. воспитателем великих князей[53]. Заботу о содержании прибывших в С.-Петербург художниц взяла на себя А.Н. Шубина. Она же сделала многое, чтобы обратить на них внимание старшей дочери императора, великой княгини Марии Николаевны. Сначала, как указывает автор биографии А.Н. Шубиной, дивеевские насельницы работали в самом Исаакиевском соборе. Здесь они копировали картины, предназначенные для украшения пилонов храма, в частности «Вознесение Богородицы» кисти Карла Штейбена и «Вознесение Спасителя» Тимофея Неффа[54]. Завершить копии сестры не успели — работать в соборе стало невозможно. Тогда великая княгиня предоставила монашествующим живописицам большой светлый зал в собственном дворце. Сюда были переданы для копирования упомянутые произведения Штейбена и Неффа, ряд других картин этих мастеров и полотно Чезаре Муссини «Рождество Христово»[55]. Работы дивеевских сестер, как покажут дальнейшие события, произвели на ее высочество чрезвычайно благоприятное впечатление. Она часто беседовала с художницами и любовалась их картинами. Иногда великая княгиня приходила



Неизвестная иконописица. Прп. Серафим Саровский на пути в пустыньку. Последняя треть XIX в. Мастерская Серафимо-Дивеевского монастыря. ГМИР

к ним со своим супругом герцогом Максимилианом, президентом Императорской Академии художеств, который всячески ободрял сестер, лестно отзываясь об их творчестве: «Нет слов для похвалы!»[56]

Попытаемся установить время первого периода обучения дивеевских иконописиц в С.-Петербурге на основании имеющихся данных. Герцог Максимилиан Лейхтенбергский был назначен президентом Академии художеств в 1843 г. Однако в это время дивеевские живописицы еще не могли быть в С.-Петербурге, так как в упомянутой книге 1849 г. издания о. Иоасаф пишет о них следующее: «Ныне же вместо меня это послушание [живописное] исполняют сестры Дивеевской обители, которые... выучились самоучкою этому благодатному занятию, и теперь уже сами... украшают храм обительский произведениями своего художества»[57]. Сколько времени было потрачено автором на написание этой книги, собственноручное исполнение почти всех иллюстраций к тексту и ее издание, неизвестно. Из приведенной же цитаты следует, что книга писалась о. Иоасафом до поездки иконописиц в столицу. В другом источнике, статье Д.М. Струкова, указывается, что учиться в С.-Петербурге сестры начали после 1850 г.[58] Время же их работы в Мариинском дворце устанавливается почти точно благодаря сохранившемуся указу Министерства императорского двора за № 1784, направленного 29 апреля 1852 г. в Комиссию по строительству Исаакиевского собора[59]. В нем говорится: «Предлагаю Комиссии сделать распоряжение о доставлении, по желанию Великой Княгини Марии Николаевны, из Академии художеств во Дворец... означенных в прилагаемой записке образов, для окончания там монахинями Дивеевской общины Высочайше дозволенных им с оных копий...» Таким образом, сестры приехали в С.-Петербург и уже завершили свою работу непосредственно в стенах Исаакиевского собора до 29 апреля 1852 г. Письмо фрейлины великой княгини Марии Николаевны А.А. Толстой нижегородскому владыке указывает продолжительность занятий иконописиц в Мариинском дворце: «Сестры этой обители... около двух с половиною лет занимались постоянно во дворце Ея Императорского Высочества, списыванием образов Исаакиевского собора. Копии, написанные ими, так замечательны, что лучшие художники, принимая во внимание их слабые силы и непродолжительное время их учения, не иначе приписывают их успехи как особенной помощи свыше»[60]. По свидетельству упомянутого Д.М. Струкова, копии произведений из оформления Исаакиевского собора, выполненные живописицами, экспонировались на выставке в Академии художеств[61]. Таким образом, дивеевские мастерицы оставались работать в Мраморном дворце вплоть до 1855 г. Время же их пребывания в С.-Петербурге длилось примерно с конца 1851 — начала 1852 г. по март — апрель 1856 г. Последнюю дату позволяют уточнить дальнейшие события, описанные в летописи Серафимо-Дивеевского монастыря о. Серафима (Чичагова).



Ф. Бенуа (по рисунку О. Монферрана). Исаакиевский собор, С.-Петербург. Литография. Вторая половина XIX в.

Шестнадцатого апреля 1856 г. в Москве состоялась коронация императора Александра II и императрицы Марии Александровны. Во время церемонии о. Иоасаф приказал дивеевским художницам подать их величествам (при содействии фрейлины А.Ф. Тютчевой) прошение о преобразовании их общины в монастырь. Царственная чета благосклонно отнеслась к их пожеланию. Вскоре после этого события в Нижний Новгород поступил указ из Синода, что по желанию императрицы Дивееву должен быть придан более высокий статус. Эта инициатива

анатомии человека, мастерство в подборе цветов, «верность и чистота кисти», гармоничное расположение фигур, разнообразие лиц, владение перспективой. Здесь же монашествующие художницы смогли освоить и новые технические средства. Многое они почерпнули у замечательного знатока древнерусской культуры и искусства Ф.Г. Солнцева. По завершении обучения сестры вернулись в свою общину и успешно работали, создавая произведения религиозной живописи, портреты не только красками, но и в мозаичной технике.

Позднее примеру Дивеева последовали и другие монастыри Нижегородской, Новгородской, Тверской, Вятской губерний, отправлявшие своих иконописиц учиться в Академию художеств. Как уже отмечалось, ее выпускники и выпускницы трудились во многих городах России, некоторые из них принимали иноческий постриг и преподавали в женских обителях искусство рисунка, живописи и иконописи. В описании Короцкого женского монастыря Валдайского уезда Новгородской губернии за 1897 г. в качестве преподавательницы иконописи упоминается монахиня м. Ульяния, получившая образование в классах Императорской Академии художеств. Елизавета Ивановна Николаева (м. Антония) поступила в Воскресенскую Новодевичью обитель С.-Петербурга после окончания Академии художеств в 1891 г. и много лет несла иконописное послушание[79]. Иеромонах крестовой церкви о. Лука[80], Николай Михайлович Плюснин, В.М. Баруздина и др. выпускники Академии обучали живописи и рисунку учениц иконописных мастерских-школ Крестовоздвиженского монастыря в Нижнем Новгороде, Ново-Тихвинского — в Екатеринбурге, монастырей С.-Петербургской губернии и т.д.

Возможности светских и монашествующих женщин получить профессию художника если и не были полностью равноценны, то имели целый ряд сходных черт. Светские женщины провинции могли научиться рисовать в монастырских живописных и иконописных мастерских, а монахини и насельницы общин — в светских учреждениях. Женщины и той, и другой категории имели право брать частные уроки у иконописцев и живописцев. Разумеется, здесь следует различать возможности разных сословий, провинции и столичных городов. Наибольшее число светских художественных учреждений, где представительницы прекрасного пола могли получить профессию художника, было в С.-Петербурге и Москве. Аристократки нередко предпочитали домашнее образование обучению в институтах и пансионах, занимались у высокообразованных профессионалов. Их учителями, как правило, становились известнейшие профессора Императорской Академии художеств и зарубежные живописцы, приглашенные к царскому двору или имевшие в России частную практику. Менее обеспеченные дамы высших сословий посещали занятия не столь именитых мастеров. Некоторые из девушек (независимо от своего социального положения), окончив курс рисования или живописи при государственном учреждении, сразу или некоторое время спустя обращались к искусству иконописания, хотя изначально об этом не помышляли. Другие целенаправленно изучали основополагающие искусства, чтобы заниматься иконописью. Позднее, на рубеже XIX–XX столетий, кроме упомянутых учебных заведений, согласно исследованию А.П. Новицкого, был еще ряд учреждений, распахнувших свои двери представительницам прекрасного пола. Они занимались в училище барона Штиглица, в женских рисовальных классах при С.-Петербургской рисовальной школе, в Строгановском училище в Москве, в пейзажной мастерской А.И. Мещерского, классах госпожи Дюбюр, мастерской Л.Е. Дмитриева-Кавказского, мастерских княгини М.К. Тенишевой, под руководством И.Е. Репина и т.д.[81] В этих учреждениях также писали и картины, и образа, но ни одно из них не имело специализированного класса иконописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Стоглав. СПб.: Д.Е. Кожанчиков, 1863. С. 152.
2. Распоряжение епархиального начальства // Вологодские е. в. 1889. № 24. С. 342.
3. О необходимости и средствах церковно-художественного развития учащихся в духовно-учебных заведениях // Прибавления к Церковным ведомостям. 1901. № 8. С. 279. См. также: *Указ о неправильных иконах.*

Глава 4. Постижение тайн иконописи в монастырях

1. О причинах численного увеличения женских обителей см.: *Георгий, архим. 1999.*
2. Социально-благотворительная деятельность в женских монастырях была гораздо обширнее, чем в мужских. В 1887 г. российские монастыри содержали 93 больницы и 66 приютов для престарелых, две трети которых приходилось на женские обители, хотя на тот момент мужских монастырей было 469, а женских только 202. – См.: *Смолич 1997.* С. 295.
3. Письмо от 15 декабря 1843 г. // *Филарет (Дроздов), митр.* Письма митрополита Филарета к игумены [!] Спасо-Бородинского монастыря Марии (Тучковой). М.: Унив. тип., 1868. С. 54.
4. См.: *Поездка епископа Александра.* № 27. С. 676; *Поездка епископа Георгия.* № 39. С. 1001.
5. См.: *Денисов 1908.* С. 849.
6. См.: *Зеленецкий 1909.* С. 94; *Букова 2003.* С. 18.
7. См.: *Игуменья Феофания.* С. 52; *Подвижница Шубина.* С. 9; *Штейнфельд 1901.* С. 21; *Жизнеописание игумены Антонии.* С. 90–91.
8. См.: *Самойленко П., прот.* История Ставропольской епархии (1843–1918 гг.) : курсовое сочинение. СПб.: 1999. С. 34.
9. См.: *Снессорева 1887.* Ч. 2. С. 254.
10. См.: *Геронтий, архим. 1909.* С. 84.
11. Указание на данные факты см.: *Кантов 1893.* С. 14; *Игуменья Таисия Оренбургская.* С. 739.
12. ЦГИА СПб. Ф. 679. Оп. 3. Д. 37. Л. 43.
13. См.: *Рассказ о чудесном исцелении.* С. 824; *Четыркин 1887.* С. 106.
14. См.: *Струков 1858.*
15. *Кантов 1893.* С. 44–45.
16. *Филарет, митр. Письма к архим. Антонию.* Ч. 2. С. 139. Здесь имеется в виду Арзамасская Алексеевская община Нижегородской епархии, позднее преобразованная в Арзамасский Новодевичий Алексия, человека Божия, женский монастырь.
17. См.: Историко-статистическое описание церквей и приходов Рижской епархии // Рижские е. в. 1896. № 17. Отдел неофициальный. С. 718; *Кантов 1893.* С. 44–45.
18. См.: *Четыркин 1887.* С. 53.
19. См.: *Снессорева 1887.* С. Ч. 2. С. 74.
20. *Рождественский 1866.* С. 106–107.
21. *Струков 1858.* С. 11–12.
22. См.: [*Баталов А.П., Головкова В.А., Харченко Г, послушница*]. Московский Иоанно-Предтеченский женский монастырь. Страницы истории. М.: Моск. Иоанно-Предтечен. жен. монастырь; Лето, 2005. С. 44.
23. *Выксунский Иверский монастырь.* С. 126.
24. См.: *Игуменья Феофания.* С. 130; *Снессорева 1887.* Ч. 3. С. 153.
25. *Четыркин 1887.* С. 47.
26. *Струков 1858.* С. 12.
27. *Описание Леушинского монастыря.* С. 11. См. также: *Леушинская икона.* С. 8.
28. См.: *Кантов 1893.* С. 44.
29. В 1862 г. И.А. Голышевым было основано в селе Мстёра приходское училище, в котором обучалось 80 человек обоего пола. При нем действовала воскресная рисовальная школа. Целью этого учреждения было «доставить правильное рисование, необходимое иконописцам», но последние придавали этому искусству мало значения. – См.: *Голышев 1865.* С. 35–36.
30. *Четыркин 1887.* С. 59.
31. См.: *Струков 1858.* С. 4.
32. См.: *Четыркин 1887.* С. 90; *Будрина 1904.*
33. См.: *Выксунский Иверский монастырь.* С. 102, 124.
34. См.: *Баженов 1895.* С. 131–132.
35. См.: *Обозрение церквей и монастырей Нижегородской епархии.* С. 443.
36. См.: *С.-Петербургская епархия 1908.* С. 51–52.
37. См.: *Подвижница Шубина.* С. 92.
38. См.: *Сибирская икона.* С. 308.
39. Переписку монастыря с канцелярией Императорской Академии художеств см. в: ЦГИА СПб. Ф. 1. Оп. 1. Д. 932. Л. 3–4.
40. См.: *Макаревский 1896/3.* № 46. С. 1703.
41. См.: *Щегольков 1913.* С. 75.
42. Временные правила для сестер Чемальской женской общины // Томские е. в. 1911. № 20. С. 427.
43. См.: *Серафима (Булгакова), мон.* С. 17.
44. См.: *Снессорева 1887.* Ч. 3. С. 46; *Геронтий, архим. 1909.* С. 128, 135.
45. См.: *Кольцова 1998.* С. 170.
46. См.: *С.-Петербургская епархия 1908.* С. 81–82, 131; *С.-Петербургская епархия.* Вып. 9. 1884. С. 378; Вып. 6. 1878. С. 406.
47. См.: *Антонов, Кобак.* Т. 2. 1996. С. 29.
48. См.: *С.-Петербургская епархия.* Вып. 6. 1878. С. 412, 95; *Вильчковский 1911.* С. 212, 230.
49. *Серафима (Булгакова), мон.* С. 17.
50. См.: *Кантов 1893.* С. 66.
51. См.: *Четыркин 1887.* С. 59.
52. См.: *Геронтий, архим. 1909.* С. 85
53. *Серафима (Булгакова), мон.* С. 23, 27.
54. См.: *Нечаева М.Ю.* Начальные школы при монастырях Восточного Урала. Екатеринбург: 2000. С. 3, 8. [Электронный ресурс]. *URL: http://atlasch.narod.ru/works/nachalnieschool.htm* (дата обращения 25 сентября 2020).
55. См.: *Уральская икона.* С. 279.
56. См.: ЦГИА СПб. Ф. 679. Оп. 3. Д. 37. Л. 43–43 об.
57. Подробно об учебных заведениях при Воскресенском Новодевичьем монастыре см.: *Максимов 2002.* С. 5–9.
58. См.: *Биографический словарь.* С. 76.
59. См.: *Малов 1879; Зеленецкий 1909; Зеленецкий 1910.*
60. См.: *Малов 1879.* С. 100.
61. См.: *Зеленецкий 1909.* С. 1.
62. См.: *Вершино-Сумский Введенский монастырь.* С. 421–430. С. 425, 427.
63. Об этом имеются обширные материалы, которые будут рассмотрены в первом параграфе главы 6.

Глава 5. Обучение мирянок и монахинь живописи и иконописи в Императорской Академии художеств

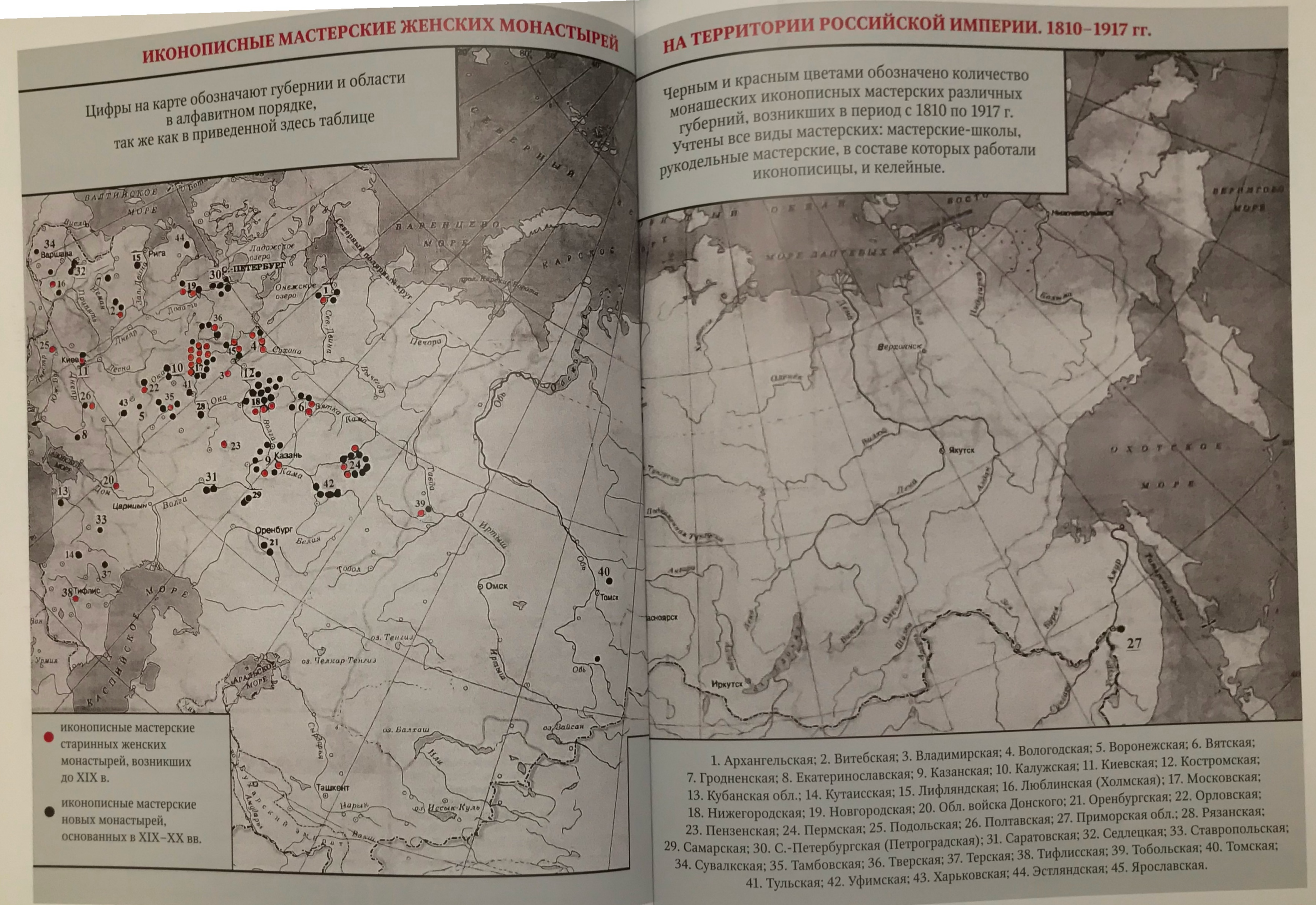
1. Конференц-секретарь Академии художеств Петр Чекалевский в своем сочинении о свободных художествах пишет, что философ Плиний (имеется в виду Плиний Старший) выделял в особую группу греческих женщин, учившихся в четырех главных художественных школах (Коринфской, Афинской, Родосской, Сикионской) и ставших позднее знаменитыми живописцами. По имени П.П. Чекалевский называет только художницу девицу Цизику, прославившуюся в эпоху расцвета римской живописи, наравне с Софолием, Дионисием и Ареллием. – См.: *Чекалевский П.П.* Рассуждение о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников / изд. в пользу воспитанников Императорской Академии художеств советником посольства и оной Академии конференц-секретарем Петром Чекалевским. СПб.: [тип. Сухопут. кадет. корпуса]. 1792. С. 49.
2. См.: *Кондаков.* [Ч. 2]. Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. [1915]. С. 69, 139.
3. Дочери императора Павла 2 июня 1796 г. представили в Академии следующие свои опыты в художествах. Великая княжна Александра – «голову Минервы, вылепленную ею из воска, и рисунок с головы Язона». Великая княжна Елена – также исполненную из воска голову императора Петра I и рисунок головы с картины Рафаэля «Афинская школа». Великая княжна Мария – рисунок женской головы, и великая княжна Екатерина – рисунок. Они посылали в дар Академии некоторые свои работы и позднее. В 1816 г. (т.е. в год своего бракосочетания с принцем Виллемом (Вильгельмом) Оранским-Нассауским) будущая королева Нидерландская великая княжна Анна Павловна преподнесла Академии собственноручный рисунок с картины Рафаэля «Святое семейство». – См.: *Сборник материалов.* [Ч. 1]. С. 351.
4. См.: *Петров П.Н.* Алексей Гаврилович Венецианов, отец русской бытовой живописи. 1780–1846 // Русская старина. 1878. Т. 23. С. 469.
5. См.: *Сборник материалов.* [Ч. 3]. С. 181.
6. См.: *Отчет ИАХ 1855–1857.* С. 5, 281; *Новицкий 1903.* С. 517.
7. См.: *Сборник материалов.* [Ч. 3]. С. 165; *Отчет ИАХ 1855–1857.* С. 13.
8. См.: *Кондаков.* [Ч. 2]. Список русских художников к Юбилейному справочнику Императорской Академии художеств. [1915]. С. 172
9. *Сборник материалов.* [Ч. 3]. С. 273, 315.
10. См.: *Новицкий 1903.* С. 517.
11. *Отчет ИАХ 1855–1857.* С. 15.
12. *Сборник постановлений совета ИАХ.* С. 181.
13. См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 29. Л. 1.
14. См.: *Сборник постановлений совета ИАХ.* С. 182.
15. См.: Там же.

16. См.: Там же. С. 223.
17. См.: Там же. С. 260.
18. См.: Российская Академия художеств. История академии. Хроника. 1879–1897. [Электронный ресурс]. *URL: https://www.rah.ru/history_of_academic/chronicle/1879–1897/* (дата обращения 27 сентября 2020).
19. См.: *Журналы и отчет ИАХ 1895.* С. 182.
20. См.: Там же. С. 85–86.
21. Там же. С. 99.
22. Журналы и отчет Императорской Академии художеств в 1900 году. СПб.: тип. Главного упр. уделов, 1901. С. 182.
23. См.: Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. СПб.: тип. Военно-учебных заведений, 1842. С. 6, 14.
24. Золотая медаль имени А.Ф. Ржевской (учреждена 29 января 1771) присуждалась за работу по заданию: для живописцев – голова красками в натуральную величину, для скульпторов – круглая голова в натуральную величину. Золотую медаль имени Виже-Лебрен (учреждена 18 марта 1843; на ее «выбитие» почетная вольная общница завещала петербургской Академии по 100 франков ежегодно) также могли получать в качестве награды ученики по классу живописи «за написанную голову, особенно выразительную». – См.: Российская Академия художеств. Система наград и поощрений. [Электронный ресурс]. *URL: https://www.rah.ru/history_of_academic/awards.php* (дата обращения 27 сентября 2020).
25. Российская Академия художеств. История академии. Хроника. 1800–1813. [Электронный ресурс]. *URL: https://www.rah.ru/history_of_academic/chronicle/1800–1813/* (дата обращения 27 сентября 2020).
26. См.: *Сборник материалов.* [Ч. 3]. С. 86.
27. См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 2370. Л. 5.
28. См.: *Сборник материалов.* [Ч. 1]. 1864. С. 184.
29. Переписка Е.А. Клевецкой с А.Н. Олениным по поводу переведенной и изданной ею книги Лавита была мной обнаружена среди документов архива Академии художеств. – См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 1914. В периодической печати известие об изданной книге появилось годом ранее. – См.: Новые книги // Северная пчела. 1834. № 293. 22 декабря. С. 1265.
30. См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 2370. Л. 5.
31. Об Иоанне Семеновом Клеветском (Клевецком) см. главу 2, примеч. 35. Его брат Клевецкий Степан Семенович (1754–1812), протоиерей Андреевского собора С.-Петербурга, в 1803 г., по предложению митрополита Новгородского и Олонецкого о. Амвросия, награжден крестом. – См.: РГИА. Ф. 796. Оп. 84. Д. 672/315. Погребен андреевский протоиерей на петербургском Смоленском кладбище, рядом с отцом Е.А. Клевецкой Алексеем Ивановичем (ум. 1818) и ее матерью Екатериной Ильиничной (ум. 1855). – См.: *Саитов.* [Т. 2]. (Д–Л). 1912. С. 385.
32. Там же.
33. Опубликован ряд ее книг: *Клевецкая Е.А.* Подарок на новый год : куплеты из трех детских водевилей, переложенных на музыку. СПб.: тип. К. Крайя, 1839; *Клевецкая Е.А.* Волшебница. Негритянка : две комедии. СПб.: 1845; Ботанический атлас, расцвеченный с краткими объяснениями 89-ти находящихся в нем растений и с приложением начальных понятий о ботанике / сост. Е.А. Клевецкая. СПб.: тип. Н. Тиблена и К°, 1864.
34. Отзывы о литературных трудах Клевецкой: О трех детских водевилях // Отечественные записки. 1839. Т. II. Отд. VII. С. 86; О детском театре // *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / [ред. коллегия: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. Т. 10. Статьи и рецензии. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. С. 33; О ботаническом атласе для детей // Книжный вестник, журнал книжно-литературной деятельности в России. 1864. № 10. С. 109.
35. См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Д. 2608. Л. 1.
36. См.: Там же. Л. 2, 3. Выписка из журнала заседания совета Императорской Академии художеств.
37. *Сборник материалов.* [Ч. 3]. С. 137
38. Отчет Императорской Академии художеств за 1849–1850 академический год. СПб.: тип. Императорской Акад. наук, 1851. С. 17. По какой-то причине в ряде серьезных изданий авторство обоих иконостасов приписывается Н.А. Лаврову.
39. См.: *С.-Петербургская епархия.* Вып. 6. 1878. С. 242.
40. Из дневника любимой ученицы К.П. Брюллова Л.С. Стромиловой-Бороздны (запись от 6 февраля 1845): «...я начала в Эрмитаже работать и бываю там каждое утро...». Запись от 11 февраля 1845 г.: «...в Эрмитаже я работаю умеренно: через день, иногда через два. Комнаты, где рисуют, большей частью в верхнем этаже – сто восемь ступеней – немного высоко. День здесь начинается в десять часов утра и кончается в четыре или пять ночи...». – Цит. по: *Корнилова 1981.* С. 381.
41. Цит. по: *Верещагина А.Г.* Федор Антонович Бруни. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 205: примеч. 76.
42. См.: *Маслов К.И.* О поисках национального стиля русской церковной живописи в 1-ой половине – середине XIX века // Проблемы современной церковной живописи, ее изучения и преподавания в Русской православной церкви : материалы конференции (6–8 июня 1996). М.: Изд-во Правосл. Свято-Тихоновского богословского института, 1997. С. 98–101.

43. См.: Там же. С. 101.
44. См.: Оренбургские е. в. 1873. № 20. II отдел неофициальный. С. 791.
45. См.: *Антонов, Кобак.* Т. 2. 1996. С. 126.
46. См.: Уфимские е. в. 1901. № 22. С. 356; *Уральская икона.* С. 262
47. См.: *Овчинников С., свящ.* Размышления о дивеевских сестрах // Русская женщина и Православие. Богословие. Философия. Культура. СПб.: Ступени, 1996. С. 206.
48. См.: *Струков 1858.* С. 4.
49. См.: *Серафим, архим. 1903.* С. 319, 611.
50. См.: *Подвижница Шубина.* С. 12.
51. См.: Там же.
52. См.: Там же. С. 8–10. В указанной книге история обучения дивеевских художниц в С.-Петербурге смешивает два разновременных периода – начала и конца 1850-х гг. Подробнее см.: *Турцова 2001.*
53. См.: Там же. С. 9.
54. РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1596. Л. 42. Искренне благодарю Е.В. Догадаеву за указание на этот документ.
55. См.: Там же. В переписке С.А. Орлова есть запись о том, что картина Т.А. Неффа «Вознесение Господне» 26 октября 1854 г. все еще находилась во дворце великой княгини Марии Николаевны. – См.: Там же. Л. 58–59.
56. Цит. по: *Подвижница Шубина.* С. 9. Герцог Максимилиан скончался 20 октября 1852 г., а 5 ноября того же года его вдова была назначена президентом Академии художеств.
57. Цит. по: *Букова 2003.* С. 281.
58. См.: *Струков 1858.* С. 5–6.
59. См.: РГИА. Ф. 1311. Оп. 1. Д. 1596. Л. 41.
60. *Букова 2003.* С. 282. Письмо написано 14 ноября 1857 г.
61. См.: *Струков 1858.* С. 7.
62. См.: *Серафим, архим. 1903.* С. 613.
63. См.: *Званцев М.П.* А.В. Ступин. Арзамасская художественная школа. [Горький] : Горьк. обл. изд., 1941.
64. См.: Там же. С. 67–68.
65. См.: РГИА. Ф. 797. Оп. 28. Отд. II. Ст. 2. Д. 20. Л. 1–1 об., 2 об.
66. *Филарет, митр. Мнения.* Т. 4. 1886. С. 233.
67. См.: *Серафим, архим. 1903.* С. 615.
68. *Титов А.А.* Преосвященнейший Иеремия, в схимонашестве Иоанн, епископ Нижегородский и Арзамасский : [ум.] 6 декабря 1884 г. М.: Унив. тип. (М. Каткова), 1887. С. 42.
69. Там же. С. 43.
70. *Филарет, митр. Мнения.* Т. 4. 1886. С. 54.
71. См.: РГИА. Ф. 797. Оп. 28. Отд. II. Ст. 2. Д. 20. Л. 1–1 об., 2 об. Само письмо хранится в Государственном архиве Нижегородской области. Его текст опубликован в: *Букова 2003.* С. 282. Правда, здесь указана другая дата (вместо 11 ноября 14 ноября 1857 г.).
72. См.: *Букова 2003.* С. 283–284.
73. РГИА. Ф. 797. Оп. 28. Отд. II. Ст. 2. Д. 20. Л. 1–1 об., 2 об.
74. Там же. Имена сестер-художниц приведены также в письме епископа Антония графине Толстой от 13 января 1858 г. – См.: *Букова 2003.* С. 285–286.
75. РГИА. Ф. 797. Оп. 28. Отд. II. Ст. 2. Д. 20. Л. 1 об.
76. См.: Там же. Л. 2 об.
77. Цит. по: *Букова 2003.* С. 287.
78. См.: РГИА. Ф. 789. Оп. 21. Д. 5; РГИА. Ф. 789. Оп. 6. Д. 51.
79. См.: *Геронтий, иером. 1897.* С. 63; *Соколова 2000.* С. 179.
80. См.: *Живописная школа.*
81. См.: *Новицкий 1903.* С. 518–519.

Глава 6. Иконописные классы различных учебных учреждений (светских и духовных)

1. См.: Нижегородский Крестовоздвиженский первоклассный женский монастырь // Нижегородские е. в. 1887. № 16. Часть неофициальная. С. 841.
2. См.: *Мартинсон 1912.*
3. *Богословский словарь.* Т. 2. Стлб. 2217.
4. См.: *Служащие в женских духовных учебных заведениях 1910.*
5. О женских духовных училищах см.: *Макарий (Невский), еп.* Образование, права и обязанности женщины. СПб.: тип. А.П. Лопухина, 1902; *Никольский С.* Взгляд Иннокентия, архиепископа Херсонского и Таврического, по вопросу о школьном образовании девиц духовного звания // Черниговские е. и. 1888. № 8. Часть неофициальная : Прибавление к Черниговским епархиальным известиям. С. 215–220; *Нафанаил (Савченко), еп.* Руководство по управлению и ходу духовного для девиц училища в г. Архангельске. Архангельск: тип. насл. Д. Горяйнова, 1864; *Виноградов Н.С.* Пе-



ИКОНОПИСНЫЕ МАСТЕРСКИЕ ЖЕНСКИХ МОНАСТЫРЕЙ НА ТЕРРИТОРИИ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ. 1810–1917 гг.
Цифры на карте обозначают губернии и области в алфавитном порядке, так же как в приведенной здесь таблице
Черным и красным цветами обозначено количество монашеских иконописных мастерских различных губерний, возникших в период с 1810 по 1917 г. Учтены все виды мастерских: мастерские-школы, рукодельные мастерские, в составе которых работали иконописицы, и келейные.
иконописные мастерские старинных женских монастырей, возникших до XIX в.
иконописные мастерские новых монастырей, основанных в XIX–XX вв.
1. Архангельская; 2. Витебская; 3. Владимирская; 4. Вологодская; 5. Воронежская; 6. Вятская; 7. Гродненская; 8. Екатеринославская; 9. Казанская; 10. Калужская; 11. Киевская; 12. Костромская; 13. Кубанская обл.; 14. Кутаисская; 15. Лифляндская; 16. Люблинская (Холмская); 17. Московская; 18. Нижегородская; 19. Новгородская; 20. Обл. войска Донского; 21. Оренбургская; 22. Орловская; 23. Пензенская; 24. Пермская; 25. Подольская; 26. Полтавская; 27. Приморская обл.; 28. Рязанская; 29. Самарская; 30. С.-Петербургская (Петроградская); 31. Саратовская; 32. Седлецкая; 33. Ставропольская; 34. Сувалкская; 35. Тамбовская; 36. Тверская; 37. Терская; 38. Тифлисская; 39. Тобольская; 40. Томская; 41. Тульская; 42. Уфимская; 43. Харьковская; 44. Эстляндская; 45. Ярославская.

Оглавление

Введение 5

Раздел I. ДОБРОДЕТЕЛЬНОСТЬ 8

Глава 1
Первые сведения о женщинах-иконописцах. Факты и версии 11

Глава 2
Мирянки и монахини. Сословные портреты 39

Глава 3
Женщины-иконописцы – авторы чудотворных икон 81

Раздел II. ОБРАЗОВАНИЕ 120

Глава 4
Постижение тайн иконописи в монастырях 123

Глава 5
Обучение мирянок и монахинь живописи и иконописи в Императорской Академии художеств 143

Глава 6
Иконописные классы различных учебных учреждений (светских и духовных) 165

Раздел III. МАСТЕРСТВО 204

Глава 7
Крупнейшие иконописные мастерские женских монастырей 207

Глава 8
Женское иконописание XIX – начала XX в. в древних центрах искусства иконописи 250

Глава 9
Иконописные мастерские женских монастырей и апостольская миссия Русской православной церкви (южные губернии, Сибирь, Япония, Царство Польское, Прибалтика) 278

Глава 10
Участие женщин-иконописцев в выставках конца XIX – начала XX столетия 310

Заключение 343

Приложения

I. Тексты документов 350

II. Биографический словарь 351

III. Женские иконописные мастерские 355

III.1. Иконописные и церковной живописи мастерские женских монастырей, общин, пустыней, монастырских подворий 406

III.2. Иконописные и церковной живописи классы учебных заведений, состоявших в ведении Святейшего правительствующего Синода 411

III.3. Иконописные классы светских учреждений 443

III.4. Иконописные мастерские духовных учреждений при русских православных миссиях за рубежом 447

IV. Иконы с надписями атрибуционного характера и чудотворные иконы, написанные женщинами-иконописцами 448

IV.1. Изображения с надписями атрибуционного характера 449

IV.2. Чудотворные иконы 449

Список сокращений 454

Список иллюстраций 457

Указатель имен 474

481